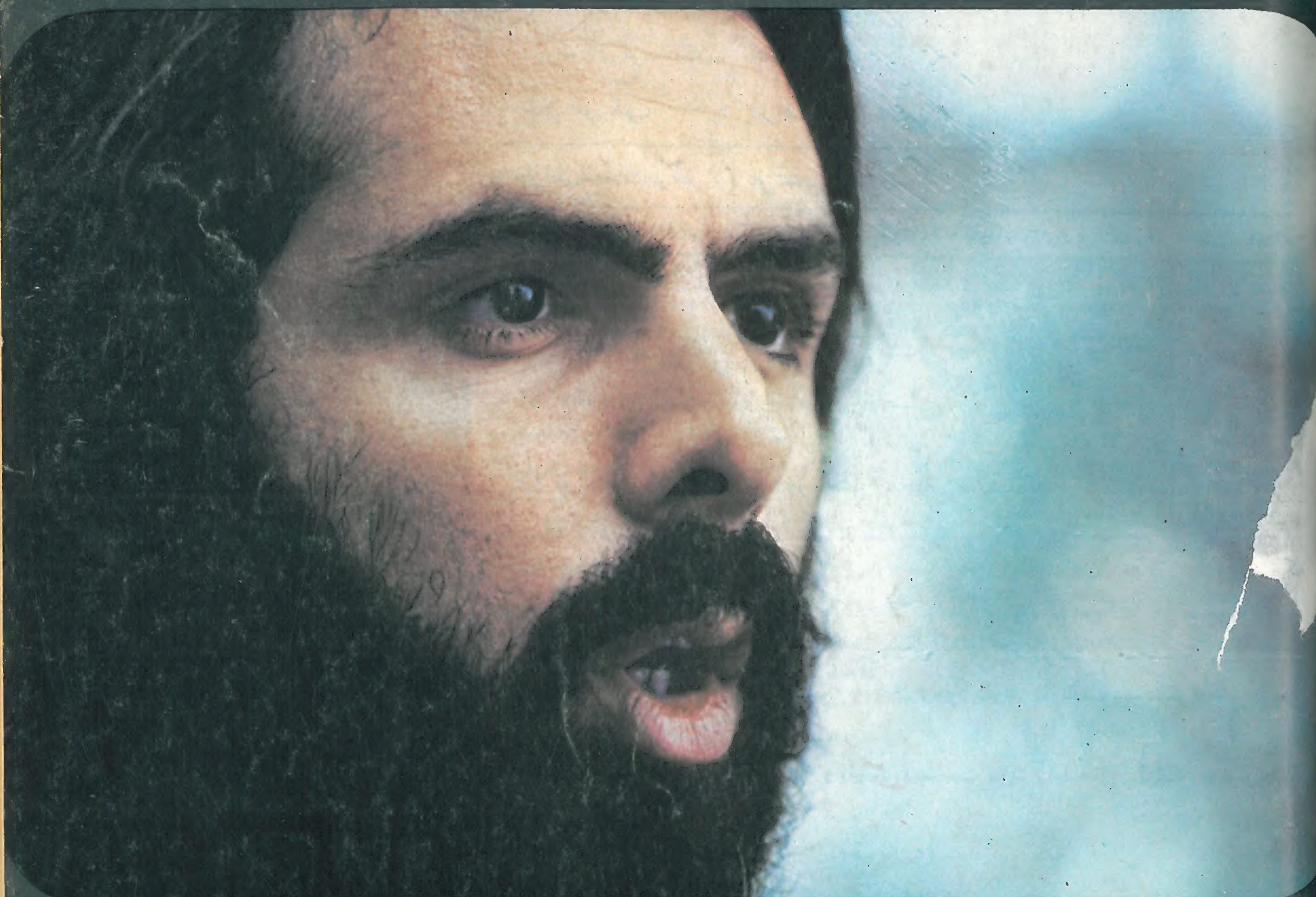
شماره یازدهم - شهریور و مهر ۱۳۵۳ - ۳۵ ریال

سینما ۵۳



- گزارشهای اختصاصی از جشنواره‌های برلین، کارلو وی‌واری، تارمینا
- لوئیس بونوئل : اسپانیائی وسوررئالیست
- مروری برآثار «ویلیام وایلر» در سومین جشنواره جهانی فیلم تهران
- معرفی کتابهای سینمائی
- گپی دوستانه - نه فقط درباره سینما - با میکل آنجلو آنتونیونی
- نگاهی تازه به سینمای «میکلوش یانچو»

سینما ۵۳

شهریور – مهر ۱۳۵۴

نشریه ماهانه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی‌صفحات‌زیرنظر : **مرتضی ممیز**

آدرس : میدان بهارستان ، خیابان کمال‌الملک ، وزارت فرهنگ وهنر – تلفن : **۳۱۱۲۴۰** – چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر – تلفن : **۳۰۳۵۸۱**



سهراب شهید ثالث

نویسنده وکارگردان فیلم « طبیعت بیجان »

عکس‌رنگی از : هژیر داریوش



برنده چهار جایزه ازفستیوال برلین

– جایزه خرس نقره‌ئی فستیوال برلین بعنوان بهترین کارگردان
– جایزه منتقدین بین‌المللی فیلم
– جایزه نقدی مجمع‌منتقدین کلیسای کاتولیك‌ها
– جایزه نقدی مجمع منتقدین‌کلیسای پروتستان‌ها

دراین شماره می‌خوانید :

جشنواره‌ها



برلین ۷۴

فریدون معزی مقدم

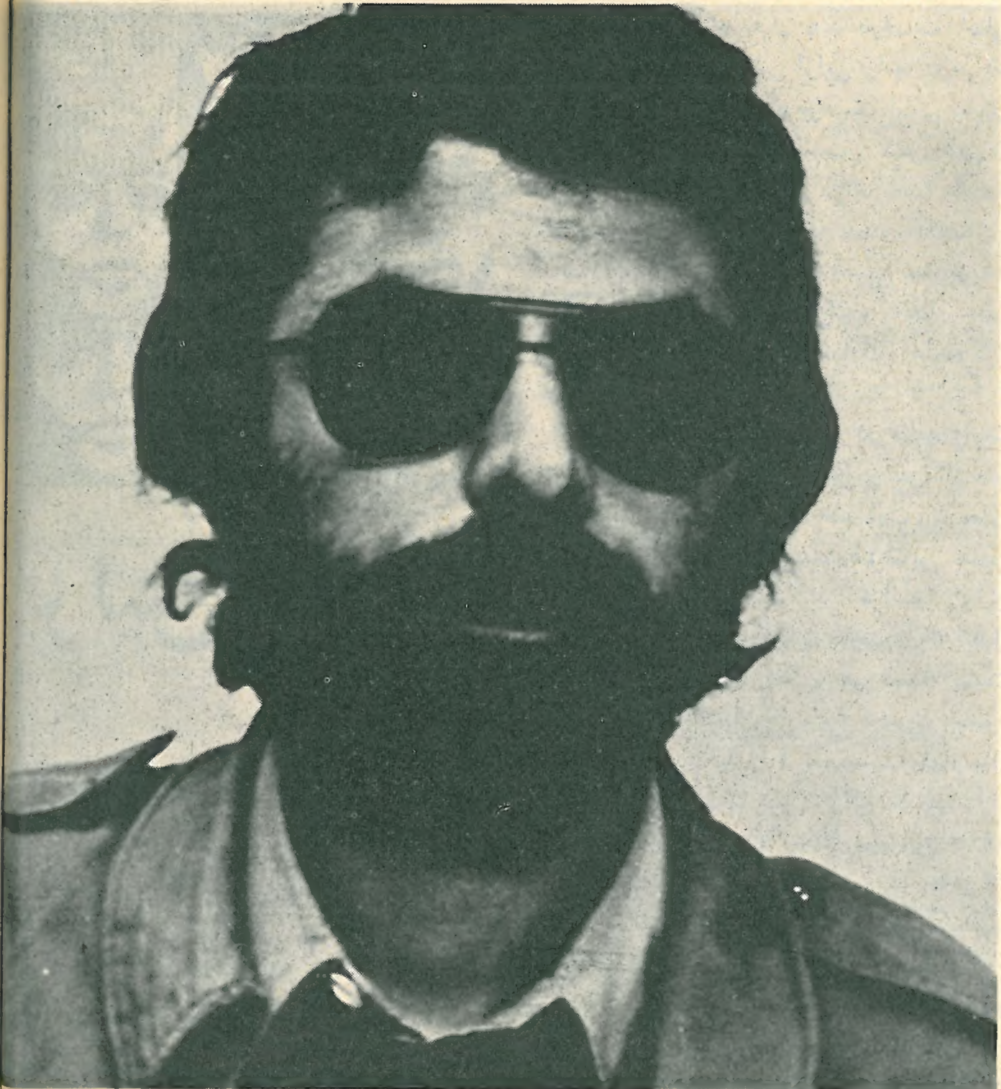
بیست وچهار فیلم بلند درقسمت اصلی نمایش داده می‌شود بعضی ازاین فیلمها درمسابقه نیست فیلمهای کوتاهی‌که درقسمت اصلی نمایش داده می‌شود چندان زیاد نیست . کشورهایی‌که درقسمت مسابقه فیلم دارند(کوتاه‌وبلند) عبارتند از : اسپانیـــا ، نروژ ، فـــرانسه ، انگلستان ، یوگسلاوی ، فنلاند ، آلمان (غربی وشرقی) ، ایتالیا ، ژاپن ، شوروی ، بلژیك ، کانادا ، هند، سوئد ، ایران ، آرژانتین ، دانمارك ، هلندوکره جنوبی .

سه برنامـــه جنبی : **مرور در فیلمهای یك** هنرپیشه **(لیلیان هاروی)** ، مرور درآثار دو فیلمساز : **ژاك فدرـــنورمان مك لارن** . دربعضی ازفیلمهای **ژاك فدر** شاهـــد هنرنمایی همسر هنرمندش‌که اخیراً فوت‌کرد : **فرانسوا روزی** نیز هستیم . فیلم **والس کنگره** ساخته **اریك شارل** در ۱۹۳۱ (درایران کنگره می‌رقصد) بشدت تکانم می‌دهد . «لیلیان هاروی» محبوب ومعبود سالهای سی . این فیلم‌را قریب بیست وچهار سال پیش درسینما «میهن» تهران واقع در چهار راه «حسن‌آباد» دیده بودم وحالا دربرلین ۱۹۷٤ دوباره به‌تماشای آن نشسته‌ام و آوار خاطرات کودکی ونوجوانی مثل سیل همراه حرکت‌فیلم درمن جاری است . فیلمهای قسمت اصلی‌هرکدام چهاربار (دو بار درسالن اصلی جشنواره و دو بار در «گلوریا پالاس» نمایش داده می‌شود. فیلمهای برنامـــه‌های جنبی‌کـــه درهم شده‌اند هرکدام دوبار به‌معرض نمایش درمی‌آیـــد .

امسال سال ایـــران است . جشنواره جهـــانی فیلم جوانان (فوروم) که خود جشنواره نسبتاً مفصل ومهمی است ودرکنار جشنواره اصلی منتهی باراه و روش‌کاملاً متفاوت جریان دارد امسال فعالیت چشمگیری می‌کند و درکنار فیلمهای بسیار سطحی سیاسی ، فیلمهای قابل ملاحظه وفوق‌العاده‌ای نیز نمایش داده می‌شود. «فوروم» فیلم ایرانی ومنتخب جشنواره دوم تهران وبرنده جایزه بهترین کارگردانی‌را برای نمایش دربرنامه خود دعوت‌کرده است . **«یك اتفاق ساده»** هنوز به‌نمایش درنیامده درمطبوعات انعکاس یافته است . این اخبار و نقدهای پیش نمایش همگی مربوط است به‌روزنامـــه‌نگاران ومنتقدینی‌که فیلم‌رادرتهران‌دیده‌اند. خوشبختانه برنامه طوری تنظیم شده است‌که **«یك اتفاق ساده»** درقسمت فوروم قبل‌از نمایش **«طبیعت بیجان»** ساخته دوم **سهراب شهید ثالث** (که‌برای قسمت مسابقه پذیرفته شده است) نمایش داده می‌شود . به‌این ترتیب اشتیاق اهل برای فیلم دوم بیشتر می‌شود .

ایران جایزه‌هارا درو می‌کند . هم **«یك اتفاق ساده»** و هم **«طبیعت بیجان»** بهترین جوایز جشنواره‌هارا دریافت می‌دارند . فیلم کوتاه نقاشی متحرك **صادقی** که درمرکز سینمایی کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان ساخته شده است نیز برنده جایزه صلح گاندی **(سیدالك**

سهراب شهید ثالث (عکس ازممیز)



ــ گاندی) میشود . روی‌هم هفت جایزه‌دریافت می‌کنیم شش جایـزه مربوط است به دوفیلم **سهراب شهید ثالث** ویك جایزه به **«من آنم‌که»** از **صادقی .**

احساس غرور وافتخار می‌کنم . آشنایان بین‌المللی همه تهنیت وتبریك می‌گویند و بر و بچه‌های ایرانی مقیم آلمان و یادرحال تحصیل (ضمن اینکه بعضی‌هایشان ایرادها وانتقادهایی دارند) ازاین پیش‌آمد غرورانگیز خوشحالند. احساس شعف و تشکری‌که هم‌ولایتی‌ها نسبت به‌فیلمها وسازندگان آنها نشان می‌دهند ، اینکه ما برای اولین‌بار در یك جشنواره جهانـی (باستثنای جشنواره جهانی تهران ــ که اگر عالیترین فیلم درمقیاس عمومی‌راهم از ایران انتخاب‌کنیم ، بعضی‌ها خواهنـد گفت بالاخره کشور خودشان است و . . .) درقسمت مسابقه دو فیلم داریم وفیلمها روسپید ازآب‌درمی‌آیند. برای همه ایرانیها عالی است ومن فکر می‌کنم بالاترین اجر ومزدی‌که **سهراب شهید ثالث** گرفت‌نگاههای‌پرازمحبت بروبچه‌های ایرانی‌بود که ازاطراف واکناف آلمان خودشان‌را به **برلین** رسانده بودند ومی‌دیدندکه به‌همت **شهید ثالث** وفیلمهایش دست خالی برنمی‌گردند .

درتب مسابقات فوتبال جهانی ، فوتبال سینمای ایران‌گلهای بسیاری زد واین پیروزی مستدام باد .

و اما فیلمهای امسال برلین ، لابد ازنظر گروههای داوری مختلف مستحضر هستید . شاید بد نباشد نظر این بنده‌راهم درمورد بعضی از فیلمها بدانید . امسال **آلمانها** نسبت به «**راینر ورنر فاسبیندر**» عصبانی بنظر می‌رسیدند وگرنه فیلم زیبای Effi Briest استحقاق اینهمه بی‌اعتنایی‌را نداشت «**افی بریست**» شایداز بهترین فیلمهای قسمت اصلی بود گو اینکه «**فاسبیندر**» اینبار بافیلم سیاه و سپیدش قصد داشت تمام تجارب **برگمان**‌را در «**فریادها و نجواها**» بکار بندد . حتی شیوه‌ی پیوند فصلهای فیلم اخیررا.

مجدداً باعث‌خجالت **انگلیسها** فیلم «**چارلی یك چشم**» بود بکارگردانی «**دان چفی**» «ستیزه‌جویان» دیگری‌که عامل شگفتی‌را نیز ازدست داده است چه دیگر مضامین مربوط‌به‌سیاه و سفید یاسرخ وسفید یاسرخ وسیاه تکان‌دهنده نیست‌که سهل پیش‌پا افتاده نیزشده است‌بخصوص که اینبار سرخ پوست وسیاه پوست فیلم باصطلاح وسترن دوره جنگهای داخلی آمریکا خیلی «انگلیسی» نمك‌پرانی می‌کنندکه یعنی بی‌مزه ومحبت سرخ پوست به‌یك مرغ‌که یك چشمش کور است نیز فکر نمی‌کنم جز بعضی از اعضا انجمن حمایت حیوانات کسی‌را برانگیزد .

یوگسلاوی بکارگردانی **کرستوپاپیچ** Krsto Papic فیلم«**هاملت درمردوشادونیا**»را درقسمت اصلی دارد . تصور می‌کنم آنچه بفیلم لطمه‌زده است شیوه‌ی کار سنتی فیلم‌سازی یوگسلاوهاست با آن گریم‌های مبالغه شده و مهمتر احتمالاً بنیاد ونظارت وغیره‌که نمی‌گذارد فیلم لحن طنزآلود خودرا دور ازپرداختن به‌مسائل‌تبلیغاتی (بازهم جنگ دوم وبازهم فاشیسم و بازهم نازیسم وغیره) ابقا نماید .

موضوع جالب فیلم مربوط است به یك دهکده دورافتاده‌که عامل اقتصادی آن یك شرکت تعاونی است ورئیس این شرکت تعاونی که نشانه‌ای ازیك دیکتاتور است .

درسالگرد انتخاب‌او به‌سمت ریاست‌شرکت می‌خواهند جشن برپا دارند و او اصرارمی‌ورزد که معلم دهکده بااستفاده ازمردم ده نمایش «هاملت»را درجشن بروی صحنه بیاورد . هیچکس جز معلم ده نمایش و «شکسپیر» را نمی‌شناسد ومردم ساده دل می‌خواهند بجای این نمایش برقصند و آوازهای محلی بخوانند اما جناب رئیس رضایت نمی‌دهد و فصل جالب تمرینهای «گروه تئاتر هاملت» آغاز می‌شود . اما فضا واحوال‌نمایش هاملت بی‌شباهت‌به‌زندگی و واقعیت‌های جاری‌دردهکده نیست . درحقیقت دختری‌که نقش «اوفلیا»را بعهده دارد واقعاً عاشق پسری است‌که باید بشخصیت «هاملت» بپردازد .

«هاملت» دهکده بهرحال درهنگام‌اجرای نمایش یك «هاملت» واقعی است ودرهمهمه‌شادی و شور اهالی ده یك تراژدی واقعی می‌آفریند . او ضمن پیشرفت بازی موفق می‌شود پدرش‌راکه بناحق محکوم به‌خیانت‌شده‌است به‌شکل‌واقعی‌اش بمردم بازشناسد کاری‌که بهرحال مدیر شرکت تعاونی‌را ازاوج به‌حضیض می‌کشاند و دستهای آلوده اورا دراین ماجرا آشکار می‌کند .

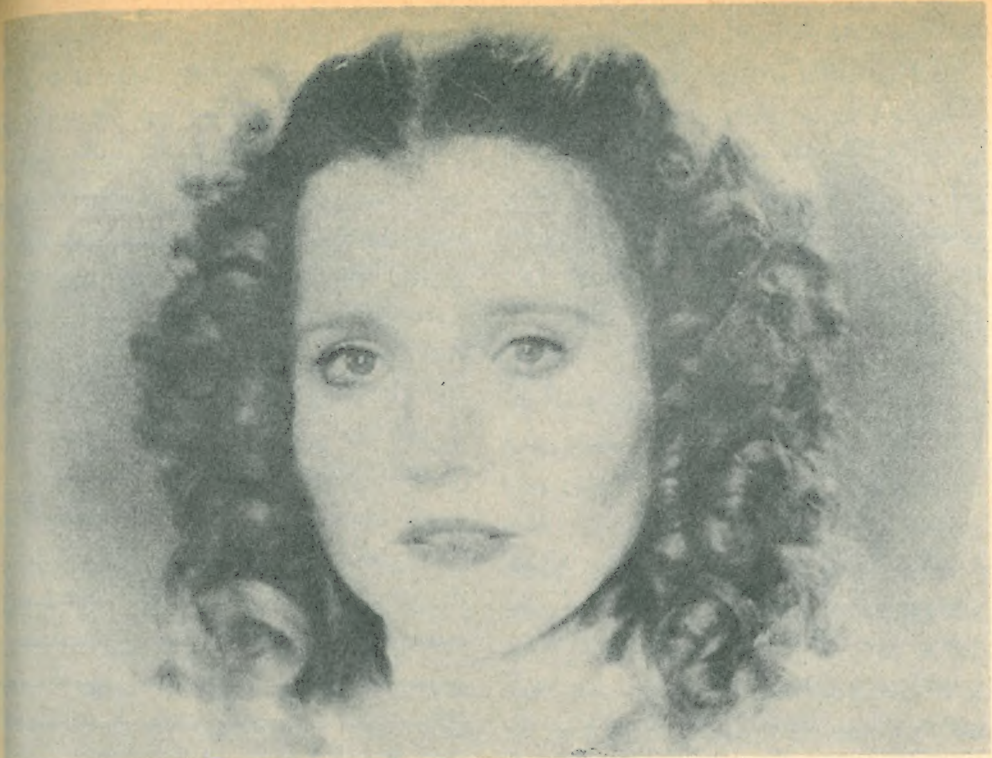
کانادا تاحدود زیادی به‌حق جایزه اول‌را می‌رباید این جایزه به‌فیلم **تدکوچف** بنام«**دوران کارآموزی دادی کراویتس**» تعلق می‌گیرد . فیلمی بانبضی هیجان‌زده ، پرخون وپرحرکت ، زنده وپرمغز . بعضی ازیهودیها ازطرز نگرش به‌یهودیان دراین فیلم چندان راضی نیستند. بعضی‌ها متشکرند ومعتقدند حق ادا شده است . بنظر من امسال این تنها فیلم درباره یهودیان بودکه ازبیماریهای بعد ازجنگ دوم پرهیز کرده بود . سیری درمجاب‌شدن برای انتخاب یك شیوه زندگی بشکلی حقیقتاً صمیمانه . دادی کراویتس پسر جوانی ازمحله یهودیان مونترال گرفتار رویای پیشرفت اجتماعی است . پدر بزرگش به‌اوگفته است‌که آدمیزاد بی‌زمین هیچکسی نیست ، وپدرش ، یك راننده تاکسی ، همیشه ازمردی صحبت می‌کندکه ازبشقاب‌شویی آغازکرده به‌میلیاردها رسیده است . اما«دادی» صرفاً به‌رویا اکتفا نمی‌کند او سرشار از انرژی و جان است وشعور وبازویش‌را بکار می‌اندازد او در راه رسیدن به‌هدفش ازانجام هیچکاری روگردان نیست . از پیشخدمتی در یك کمپ تابستانی آغاز می‌کند ومضحکه همکارانش می‌شود اما محبوب پولدارها ومشتریان اهل حساب . او ضمناً «ایوت»را درانحصارمی‌گیرد، دختری‌که برای جامه‌پوشاندن به‌آرزوی«دادی» یعنی خریدن یك ملك و دریاچه واقع در آن ازهیچ‌کوششی فروگذار نمی‌کند . درقماربازنده است اما اینك او یك تهیه‌کننده مستقل فیلم‌شده است . با «ویرژیل» آشنا می‌شود پسری‌که او نیز مورد استثمار دیگری چون «ایوت» است . ویرژیل ضمن‌کار برای دادی هنگام رانندگی یك کامیون تصادف می‌کند و برای همیشه زمین‌گیر می‌شود . دادی هنوز بخود نیامده‌است او معتقد است‌که برای خانواده ، ایوت وویرژیل فعالیتهای او بهترین راه است . ویرژیل حاضر نیست آخرین پس‌انداز خودرا باو قرض دهد اما دادی امضای اورا جعل می‌کند و بالاخره موفق می‌شود. ملك‌را می‌خرد واینك رقبای خود راکنار زده است. اما ویرژیل حاضر نیست دیگر اورا ببیند ، ایوت اورا ترك‌کرده است و پدر بزرگ‌که متوجه شده است نوه‌اش در ازای پا نهادن برهرچه ارزشهای انسانی به‌نصیحت او جامه عمل پوشانده است درمقابل هیجان«دادی» به‌سردی شانه‌هایش‌را بالا می‌اندازد وحاضرنیست برروی این زمین‌کسی باشد .

«**فرانکو بروزاتی**» فیلم «**نان وشکلات**» را با شرکت «**نینو مانفردی**» و «**آنا کارینا**» به‌جشنواره فرستاده است . یك کمدی نسبتاً موفق تجارتی درحکایت زندگی کارگران ایتالیائی دربخش آلمانی‌زبان سوئیس. نینو«بدبیاری‌اش» بامشاهده جسد یك دختر جوان درپارك آغاز می‌شود. شغلش را (پیشخدمتی دریك کافه) ازدست می‌دهد وازاین ببعد دراحوال هموطنان دیگرش که بصورت غیر قانونی و بدون داشتن اجازه‌کار درسوئیس هستند سهیم می‌شود. فیلمی دلچسب و با ویژگیهای کمدی‌های ایتالیائی و **مانفردی** که‌درنگارش فیلمنامه نیز سهیم است .

شیام بنگال Shyam Benegal سازنده فیلم سندی Ankur شرکت داده شده درمسابقه است . داستان فیلم این استعدادرا داشت‌که یك فیلم زیبای کاملاً هندی‌را موجب شود اما سنت بازیگری وفیلم‌سازی تجارتی هند چنین فرصتی را به‌هیچ کارگردانی‌که بخواهد نظر به‌بازار کاملاً فاسد شده داخلی هند داشته باشد، نمی‌دهد وبدیهی است‌که فیلم خراب شده است وحتی فرصتی برای تصویردرست وجامعه‌شناسانه بختك کاست Caste درجامعه‌ی هند فراهم نمی‌شودکه ازبهترین مسائل مطروحه در داستان فیلم‌است.

از **فنلاند** فیلم «**زمین آواز پرگناه‌ماست**» بکارگردانی **رونی مولبرگ** Rauni Mollberg را مشاهده می‌کنیم این فیلم درقسمت بازار فیلم جشنواره کان امسال نیز آگهی شده بود. فیلمی فوق‌العاده درباب زندگی دریك دهکده دور افتاده درجنوب لاپلند . مردمی‌که زندگیشان بین‌کار سخت وطاقت‌فرسا درسرما ویخبندان و تفریحات افراطی تقسیم شده است . ازبهترین فیلمهای امسال برلین ازسینمای تازه و جوان ولی بالغ وصاحب شخصیت . ممکن است بعضی‌ها باصطلاح زشتی‌های این فیلم‌را نپسندند، اما این احساس ناخوشایند ازفیلم مربوط است به‌اعتیاد به‌سینمای قشنگ و مامانی ،که درآن استفراغ نمی‌کنند ، گاو وگوسفند نمی‌کشند وهمه چیز آن ازخشك‌شویی درآمده است ، اینگونه سینما شدیداً وابسته به‌محیط وطبیعت ومردم و نحوه زندگی جامعه‌ی خود است . وکوچکترین‌دخالت درتلطیف وپرهیز ازنشان‌دادن رئالیستی فضا تمام ارزش آنرا ازبین می‌برد . کاری‌که کارگردان فیلم سرسختانه درمقابلش مقاومت کرده است . بهرحال این فیلم فیلمی «غیر متعارف» است وامیدواریم به‌نحوی امکان‌دیدنش درایران فراهم شود .

فیلم بد «**چارلز تریشمان**»را بنام «**دو**» ازآمریکا نشان می‌دهند . فیلم روانی ــ پلیسی عشقی واین سالاد مطمئناً موفقیت تجارتی نیز کسب نخواهدکرد . بازیگرها یعنی همانهاکه







بالا راست : دو از آمریکا
بالا چپ : افی‌بریست از آلمان
پائین : دوران کارآموزی دادی کراویتس از کانادا

«دو» را تشکیل می‌دهند کارشان‌را بخوبی انجام می‌دهند، «سارا» و «نابل» و «دوگلاس تراویس» اما هم شما هم من میدانیم که این کافی نیست. اصولاً وقتی ازیك چیز فیلم فرضاً موزیك، فیلمبرداری یا سناریو ویا بازیگران زیادتعریف می‌کنیم حقیقتش اینست که یعنی فیلم خوبی نیست!

«**ژراربلن**» هنرپیشه فرانسوی در کسوت کارگردانی فیلم **پلیکان**‌را ساخته است وخود در نقش پدری مفلوك خیال اشك‌گرفتن دارد. او می‌خواهد پسرش‌را ازهمسر سابقش‌که بعد از افتادن او بزندان بامرد ثروتمندی ازدواج کرده است بازپس‌گیرد ونمی‌تواند ولی بقول خلاصه داستان فیلم ناامید نمی‌شود. فیلم دیگر **انگلستان** «**مالکوم کوچك**» ساخته‌ی (**استوارت کوپر**) تاحدودی آبروریزی (**چارلـی یك چشم**) را جبران کرد. «مالکوم اسکرادایك» دانشجوی هنر متظاهر به‌آنارشیسم باافکاری نامشخص از مدرسه رانده می‌شود وازاین لحظه است که ایشان خـودرا یك «انقلابی کبیر» تصور می‌کنـد وجنگنده‌ای در راه نسل‌گرفتار زور و فشار. این «مالکوم» را درکنار همه‌ی دانشگاهها می‌توان پیداکـرد. درشرق وغرب نیمبندی پرگو ودهان‌گشاد وجدا افتاده ازواقعیت‌های زمان، ایده‌آلیستی منحط وقهرمانی درپیله‌ای حقیر. فیلمنامه توسط «**دریك وودوارد**» ازروی نمایشنامه «**دیوید هالی ول**» باعنوان «**مالکوم کوچك و مبارزات او علیه خواجه‌های (اخته)**» نوشته شده است. فیلم درواقع برپایه نمایشنامه شکل‌گرفته است وبدیهی است که کلام نقش پراهمیتی دارد معهذا محدودیت فضا و مکان وگفت‌گوهای طولانی چندان لطمه‌ای به‌فیلم نمی‌زند خاصه اینکه کارگردان درگسترش لحن طنزآلود، آنهم طنزی تلخ وتاحدودی هولناك ماجـرا توانسته است ازخاصیت‌های حکایتگر تصویر به‌بهترین وجه استفاده‌کند مثال بارز در این جهت تصویرکردن «تمرین» سرقت یك تابلو ازموزه وهم‌چنین تمرین برپاداشتن یك دمونستراسیون خیابانی وغیره است.

«**جان هرت**» بازیگر نقش «مالکوم» بعد از «**ریچارد دریفوس**» که درفیلم درخشان کانادا «**دوران کارآموزی دادی کراویتس**» معرکه‌کرد، بهترین بازیگر تازه ازراه رسیده‌ای بودکـه جشنواره‌را باهنر خود تسخیر نمود جالب اینکه «**جان هرت**» درکنار خود چند بازیگراستثنائی دیگر مثل (**جان مك انری و دیوید وارنر**) را نیز داشت. بازیگرانی که‌درتب سینمای قراردادی ستاره‌باز (که تمام هم وکوشش‌اش به‌ساختن هرچه بیشتر فیلم باشرکت برتونها، دلون‌ها، برونسونها، تیلورها . . . صرف می‌شود) کمترین حق و فرصت‌را بـرای ارائه هنر خود پیـدا می‌کنند.

«**شماره ۱۳ وجود ندارد**» بکارگردانی «**ویلیام ساکس**» فیلم دیگری از **آمریکا**ست که (باید جرأت داشت بایدگرفتار زیبائیها وخوش فکریهای عمل نیامده‌اش نشد) فیلم بد دیگری است. ولی درفیلمهای بد جشنواره میتوان‌عنوان بهترین بدرا نثارش کرد. جوانی می‌خواهد فیلم بسازد ازآن درخودها وگرفتار خودها و خب بنابراین خیال اورا ازسناریواش بصورت فیلمی که او دلش می‌خواهد بسازد پاره‌پاره در فیلم می‌بینیم. پارسال **فرانسویها** فیلمی این‌چنین در جشنواره تهران داشتند (**حدیث نفس**) امسال جشنواره کان نیز فیلمی چنین داشت (**ویلنهای مجلس رقص**). بنابراین می‌بینیدکه مـوضوع باهمین دو مورد تازه‌ای‌که ذکرش رفت تازگی اش‌را ازدست داده وپرداخت‌هم چندان چنگی بدل نمیزند بخصوص بافصلهای مفصل صحبت مستقیم فیلمساز باتماشاچیان.

آغاز فعالیتهای جمعی ــ زمانیکه خیلی ازدهقانان روسی هنوز آنطورکه باید درخصوص کار مشترك وجمعی «توجیه» نشده‌اند زمان و زمینه فیلم «رود پون‌ناچاپتوف» را تشکیل می‌دهدکه از **شوروی** در قسمت رسمی شرکت دارد (خارج ازمسابقه) فضایی ترکیبی اززندگی وطبیعت روسی وترکیبی به‌اعتبار ومعنی طرز نظاره‌ی «چخوفی» و توصیف «گورکیانه» فدور بایرین به‌کالخوزبازی اعتقادی ندارد، دختر مورد علاقه‌اش‌را بزور تصاحب می‌کند. دختر به‌فعالیت اشتراکی معتقد است (بدیهی‌است وگرنه چگونه فدور بایرین‌را می‌توان یکشبه به‌تمام تعلیمات ونصایح پدرانه «ایلیانوویچ‌لنین» مومن ساخت).

پس فدور اول مقاومت می‌کند وبعد برای کمك به‌کار برداشت محصول اشتراکی براه می‌افتد. اینهم عاقبت فیلم وفیلمسازی‌درکشوری که سهم زیادی درسینما داشته است.

«**یان سرباز**» از «**بلژیك**» بکارگردانی «**رولاند ورهاورت**» فیلمی بـودکه انعکاس افراطی در دو جهت بوجود آورد بعضی‌ها اصلاً فیلم‌را نپسندیدند وبعضی‌ها بشدت آنرا تحسین کردند. فیلم ساده ونسبتاً زیبایی بودکه باپختگی حرفه‌ای ساخته شده بود ولااقل چشم نواز است چراکـه فضا ومعماری تازه‌ای‌را ازیك دوره (زمان داستان ۱۸۳۳) درعکسهای خود جای داده است و آنچه‌که مربوط به این دوره در روستاها وشهرهای بلژیك جریان داشته است مثل فصل زیبای سربازگیری در ده براساس روش «لاتاری پوچ یا سرباز» یافصل فاحشه‌خانه و یا آسایشگاه سربازان ویاروش تعلیمات نظامی‌وقت. بهرحال فیلم آزاردهنده‌ای‌که نبود بکنار بنظر من یکی ازفیلمهای جدی بدون تظاهر امسال برلین بود وکاملاً برعکس فیلم «**بنام مردم**» از **آلمان** بکارگردانی «**اوتوکار رونتس**» که باافاده‌ای انسانی سینماراکنارگذاشته بود ومارا دریك جلسه دادگاه قراردادی باشرکت خود فیلمساز ویك‌گروه زندانی محکوم به‌حبس‌های طویل‌المدت یادائم وفیلمبردارانش برای تجزیه وتحلیل علت قتل وجنایت وخاصیت‌کارگروهی محبوس کـرد. فیلم اخیر «**خرس نقره‌ای**» دریافت داشت (کم‌کم فکر می‌کنم دوربین را بگذارم مقابلم ویك انشای انسانی بخوانم ودر جشنواره‌های با تم‌های انسانی امید جایزه‌های بزرگ‌را داشته باشم).

ازفیلمهای دیگری‌که باید به‌آنها اشاره کرد **عشق کاپیتان براند** واز **اسپانیا** بکارگردانی «**خیمه د آرمینان**» است‌که به‌رابطه یك معلم بایك شاگرد نوجوان، کوشش معلمه برای‌کنار گذاشتن روش‌های‌کهنه تعلیم وتربیت ورابطه‌اش بایك‌مرد پابسن‌گذاشته ازتبعیدبرگشته‌می‌پردازد. هم‌چنین «**ساعت‌ساز سن‌پل**» **ازفرانسه** بکارگردانی «**برتراند تاورینه**» فیلم ژاپنی «**آواز عشق صبحگاهی**» بکارگردانی **که‌یی کومایی** Kei Kumai که خیلی فرنگی شده بود وجوانك‌دهاتی سنگ‌کن در اوقات استراحتش گیتار می‌زد و «مای فیر لیدی» زمزمه می‌کردوخلاصه‌آلودگی محیط زیست وازبین‌رفتن ده بخاطر ایجاد یك منطقه تفرج خارج ازشهری واختلاف زن‌وشوهر ومبارزه ده وشهر وشکست ده همه‌ی این حرفها را داشت اما نه‌بزبان سینمای ملی ژاپن به‌یك زبان هزال پدر و مادر و مبالغه شده و شدیداً تجارتی.

ودرپایان کار درباره **طبیعت بیجان** ساخته **سهراب شهید ثالث** که پختگی بیشتری داشت نسبت به «**یك اتفاق ساده**» گو اینکه مدرسه وکودك در «**یك اتفاق ساده**» همه‌را خلع سلاح می‌کند وشخصیتهای **طبیعت بیجان** پیر وزشتند واگر التفات و تأمل واقعاً بشری نباشد چندان راحت نمی‌توان همراهشان شد. «**طبیعت بیجان**» شعر دیگری است. دومین شعر بلند سینمائی **شهید ثالث** که هنوزناپختگی دارد. ناپختگی‌های این دومین فیلم به‌حد اقل رسیده است به‌طرز اداری دیالگها دربعضی ازصحنه‌هاکه واقعاً نباید اینطور باشد مثل فصل‌رجوع این‌مرد به‌کلانتری و اما لجاجت **شهید ثالث** در تأکید برزبان مورد عملش. این‌را به‌عهده زمان وفیلمهای بعدی او می‌گذاریم. من فکر می‌کنم برای از تزلزل درآمدن این دو فیلم ونتایج درخشان و غرور انگیزش کافی است. می‌خواهم بگویم «سادگی» خوب است ناخودآگاه جاری شود. واین خطر همیشه **شهید ثالث**‌را تهدید می‌کندکه بسوی‌دیگر منحرف شود یعنی بسوی سادگی ساختگی بسیار آگاهانه. ازطرف دیگر چخوف جوان ما شاید

درآینه‌شدن برای پاره‌هایی از زندگی و مردم وطنمان جا داشته باشدکه شادی‌های کوچك را ازنظر دور ندارد وشیطنت‌های ناب ومعصوم بچه‌ها درکلاس درس **(یك اتفاق ساده)** و نگاه هزاربار معنی پدر ومادر به‌پسر **(طبیعت بیجان)** را درآثار آینده بیشتر جاری سازد . **شهید ثالث** وزنه و ستون مطمئنی در **سینمای جوان ایران** است ومن وظیفه خود می‌دانم ازطرف جامعه‌ی دوستدار سینمای شریف وفیلمسازان فعال ، آزاده و دور ازتنگ‌نظری وتعصب‌کشورمان بخاطر موفقیت چشمگیراخیرش دستش‌را بفشارم ، به او تهنیت بگویم واعتلای بیشترکارش‌را درکنار کوشش‌های جوان دیگرسینمای ایران آرزوکنم.







عکس بالا : ازراست بچپ : هوشنگ بهارلو ، سهراب شهید ثالث ، فریدون معزی مقدم وساسان ویسی در مصاحبه مطبوعاتی

فیلم طبیعت بیجان دربیست‌وچهارمین فستیوال برلن

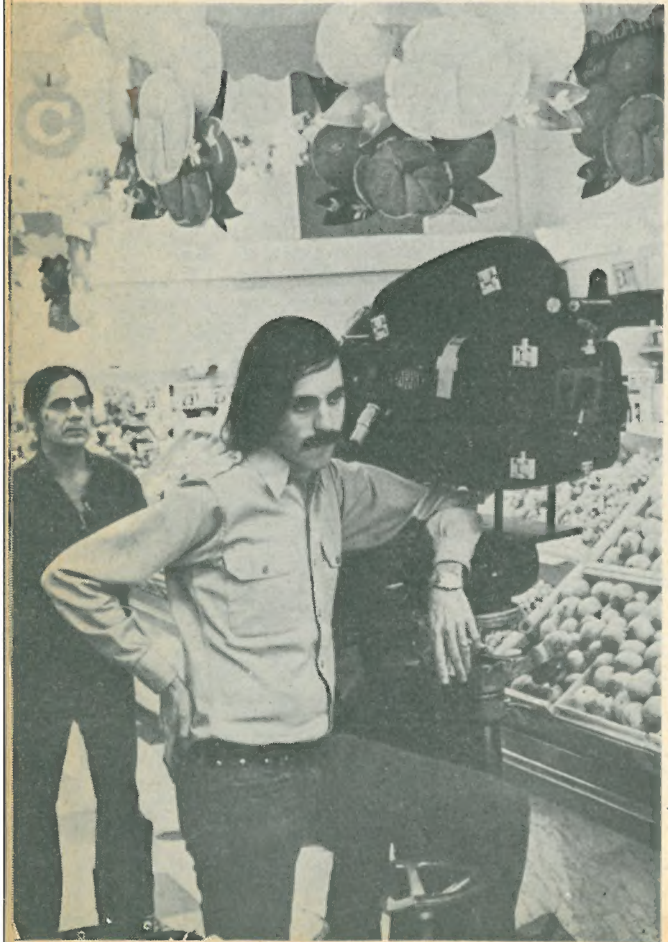
عکس وسط :

پوستر فیلم طبیعت بیجان بردیوار یکی ازخیابانهای برلن

عکس پائین :

سینمای زوپلاست برلین محل برگزاری فیلم‌های مسابقه فستیوال







بالا : مالکوم کوچك ازانگلستان
پائین راست : ساعت ساز سن‌پل ازفرانسه
پائین چپ : شماره ۱۳ وجود ندارد ازامریکا

کارلووی واری ۷۴

فریدون معزی مقدم

جشنواره جهانی فیلم **کارلووی‌واری** هر دو سال یکبار برگزار می‌گردد. درواقع این جشنواره با جشنواره «مسکو» یك جشنواره بحساب می‌آید یعنی یکسال درمسکو وسال بعد در **کارلووی‌واری**. باتفاق تاشکنداین‌جشنواره‌ها جشنواره‌هـای بلوك شرق است‌که بهترینشان «**مسکو**» وضعیفترینشان «**تاشکند**» است.

ازنقطه نظر مدیریت و سازمان **کارلووی واری** بقول آنهاکه چندین وچندبار در این جشنواره شرکت‌کرده‌اند چندان موفق نبود. خاصه ازنقطه‌نظر جا ومهمانداری‌که بیش‌از حد ظرفیت هتلهایی‌که دراختیار داشت مهمان دعوت کرده بود. وبه‌همین دلیل ازمهمانان خواهش کردندکه به‌اتاقهای مشترك رضایت بدهند که بسیار کار نادرست ونامعقولی‌ست.

کارلووی‌واری امسال صاحب این برنامه‌ها بود: قسمت **مسابقه واطلاعات**که توأمان درسالن اصلی جشنواره برگزارگردید. **مرور درسینمای چکسلواکی**که برنامـه‌ای بود جامع از تاریخ سینمای چك‌واسلواك، سمپوزیوم‌که به‌فیلمهای جوانهـا، تبلیغاتی و مستند اختصاص داشت (و جایزه‌هم داشت) وبازار فیلم.

درقسمت اطلاعات فیلمهایی از دو تا سه سال پیش نیز بچشم می‌خورد مثل «مزدور آلن بریجس» که‌درکان ۷۳ درقسمت مسابقه‌ودرتهران ۷۳ درقسمت اطلاعات قبلاً نمایش داده شده‌است. و یا فیلمی مثل یك بلوند بلند قد بایك لنگه کفش سیاه‌که دو سال قبل درتهران بر پرده سینماهای شهر آمد و یا فیلمی چون پیاده‌رونده ماکسیمیلیان‌شل که از یکی دو ماه قبل بر پرده سینماهای اروپاست درقسمت مسابقه آمده است که البته این مهم نیست.

ازآنجا که جشنواره کارلووی‌واری یك جشنواره نسبتاً تبلیغاتی است وبیشتر توجهش متوجه فیلمهای شعاری وباصطلاح انسانی وغیره است حتی‌کشورهای اروپای شرقی فیلمهای قابل تعمق خودرا ازاین جشنواره دریغ می‌کنند. هیئت‌های داوری‌که یکی دوتاهم نبودندرأی‌های غم‌انگیزی دادند یعنی هیچ فیلم قابل اعتنایی جایزه‌نگرفت. **آندره‌ی‌میخالکف ـ کونچالفسکی** جایزه بزرگ‌را برد این جایزه‌را برای فیلم ۷۰ میلیمتری عشقی جنگی «عاشقانه» گرفت فیلمی که تمام عرقهایش‌را ریخته بـود تابه‌یك فیلم هالیوودی باصطلاح عظیم وپرخرج نزدیك شود ودرقسمت اول آن بعضی ازاعضای ژوری هم گریه می‌کردند!

فیلم بد «**ساتسوئویاماموتو**» بنام «**بشر و جنگ**» جایزه گل سرخ یعنی دومین جایزه جشنواره‌را برد. این فیلم هم تولید مشترك ژاپنی‌هـا و روسهاست باحمله‌ی همه‌جانبه به میلیتاریسم وحدود سه ساعت ودراثبات این‌مطلب که منچوری بمذاق خیلی‌ها گواراتر ازژاپن است!

فیلم «**تعطیلی‌کوتاه**» **ویتوریو دسیکا** بنظر من دوباره نزولی بود که‌با «باغ فینزی‌کونتینی» امید آن می‌رفت‌که دیگر رخ ندهد. بعدازسالها «باغ فینزی‌کونتینی» چهره مصمم وجدی‌وعمیق دیگری ازدسیکا نشان داد. اما «تعطیلی‌کوتاه» یکی ازفیلمهای معمولی دسیکاست والبته درقیاس با آثار خود اوست‌که از واژه نزول استفاده می‌کنم وگرنه ازبهترین فیلمهای کارلووی‌واری بود. فیلم کوبایی «**حالا می‌توانید حرف‌بزنید**» ساخته‌ی‌کارگردان مارکسیست مانوئل اوکتاویو گومز خسته‌کننده وپرحرف بود و دوربینش به‌فیلمهای خبری می‌خورد تایك اثر سینمائی. «**درخت بی‌ریشه**» بلغارستانی ساخته‌ی **کریستو کریستوف** باز به مسئله‌ی اخلاق روستا و شهر پرداخته بود واحوال پیرمردی روستایی‌که‌برای دیدن دخترش بشهر می‌آیـد و مثلاً از دیدن آسانسور تعجب می‌کند وازبیگانگی درجمع رنج می‌بردکه صفت بارز شهرهای امروزی‌ست و مادیگر خفه شدیم ازبس این‌گرفتاری عظیم‌ـ الشأن شهری‌را فیلم‌کردند و بخوردمان دادند.

تنها جایزه درستی ـ بنظر این بنده ـ که ژوری‌های بیشمار اهداکردند، جایزه بهترین بازیگر زن بود به‌هنرپیشه جوانی ازچکسلواکی که‌دریك Love Story بسبك چکسلواکی بنام «**عشاق درسال یك**» خوش درخشید، نام او اگر ازیاد نرود ودوباره درفیلمهای چکسلواکیایی ببینیمش ازاین قرار است: **مارتا وانکوروا**.

جایزه بهترین بازیگر مردرا «**آنتونیو فراندلین**» ازاسپانیا برای ایفای نقش در فیلم And Your Next of Kin ساخته‌ی **آنجلو دپوتزو** دریافت‌کرد.

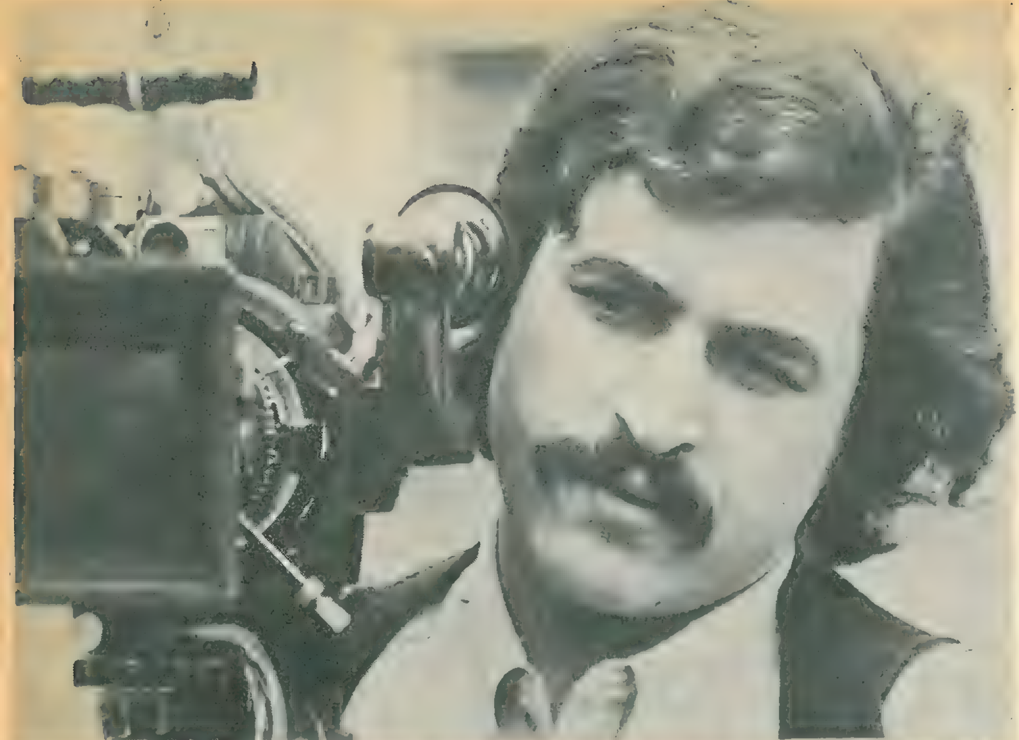
فیلم «**رودخانه سیاه**» لهستان ساخته‌ی **سیلوستر ژیسژکو** و «**کبراچو**» آرژانتین(که فیلم خوبی بود) ساخته‌ی **ریکاردو وولیچر** باتفاق دو جایزه مخصوص هیئت داوری اصلی راگرفتند.

ژوری بهترین فیلم سمپوزیوم‌را «**دشمن اصلی**» اثر خورخه سانخیز از بولیوی شناخت وجوایز دیگرش‌را به‌فیلم بد «**سایه‌هایی ازساحل دیگر**» بکارگردانی **غالب شعات** از مصر و «**الگوی برنزی**» بکارگردانی «**تیدیان آو**» از سنگال (یك فیلم بد دیـگر) و «**تجاوز صیهونیستی**» ساخته‌ی ناشناسان جنبش آزادی‌ـ بخش فلسطین (یك فیلم بد دیگر) داد. بدیهی است تمام این فیلمها از آزادی و جنگ علیه استعمار و استثمار و اختناق و مبـارزه برعلیه زورگویی حرف می‌زدند اما همگی سینما را فراموش‌کرده بودند.

جایزه **سیدالك**را به فیلم متواضع و ساده مغولستان دادند بنام «**صدای ماشینها**» و«**بورانا**» ازترکیه. «**امیلیو فرناندز**» پیر سینمای مکزیك بازیگر، کارگردان وتهیه‌کننده فیلمی ساخته‌بود بنام «**چوکا**» که در روال همین فیلمهای نیمچه پورنویی است‌که اینروزها بانامهای مشابه«تمنای جسم درجزیره‌گناه» وغیره به‌روی پرده میآید. به‌فیلم‌که نمی‌شد جایزه داد پس جایزه کمیته اتحادیه‌هـای هنرمندان دراماتیك چکسلواکی بخاطر بزرگداشت کوششهای «**امیلیو فرناندز**» درهنر هفتم تقدیم ایشان شد.

فیلم یوگسلاویایی«**عروسی**» جایزه ژوری کمیته فدرال مرکزی اتحاد جنگنده‌های ضد فاشیست‌را بدست آورد وجایزه اتحاد دوستی چکسلواکی و شوروی نیز به‌فیلم روسی «**تنها کهنه‌کاران می‌جنگند**» اعطاگردید.

اما فیلمهایی‌که سرشان ناحق بی‌کلاه ماند ویابی‌خود به‌قسمت اطلاعات برده شده بودند: اول ازهمه فیلم فنلاندی «**جنگ یك‌تنه**» بود بعد «**نام من استلیوس است**» ازسوئد. فیلم آلمانی **ماکسیمیلیان شل** بنام«پیاده‌رونده»، «**آن مرد دراوج**» ازانگلستان، فیلم هلندی ساخته‌ی **نیکلای واندرهژو** بنام «کمك‌کنید دکتردارد **غرق می‌شود**».





زیباترین فیلم جشنواره از مجارستان اثر **فرنك‌کوشا** بنام **«بهمن»** فیلم آلمان شرقی نسبتاً جالب **«برای عشق‌ورزی خیلی لاغر است»** ساخته برنهارد استیفان : فیلم زیبای **ایوروبر** از فرانسه درقسمت مسابقه بنام **«سلام آرتیست»** (باشرکت مارچلو ماسترویانی) که فوق‌العاده جالب بود. فیلم منتخب قسمت مسابقه ازاتریش ساخته‌ی یك جوان بااستعداد ایـرانی بنام **منصور مهدوی** با عنوان **«دقایق خوش گئورگ هاورز»** فیلم نسبتاً بچگانه **«استابی»** ازسوئد ساخته‌ی **بوویدر برگ** فیلم ایتالیائی **«عزیمت به آمریکاوبازگشت»** ساخته‌ی **نانی‌لوی** که البته ارزش چندانی نداشت و فقط ویژگیهای کمدی ایتالیائی آن قابل‌توجه بود وبهرحال اکثر این فیلمها ازفیلمهائی کـه جایزه گرفتند بهتر بودند ولااقل «سینما» بودند.

کارلووی‌واری بافیلمهائی که نمایش‌میدهد رویهمرفته جشنواره‌ای طولانی وکم محتوی‌است شاید بهترین‌کار (جدا ازتجدید نظر در شیوه و روش انتخاب فیلم) این باشدکه مدت‌جشنواره را لااقل چهار روزکوتاه‌کنند وبه‌ده روز اکتفا نمایند.





بالا چپ : منصور مهدوی کارگردان ایرانی
بالا راست : عشاق درسال یك (چکسلواکی)
پائین راست : بهمن (آلمان شرقی)
پائین چپ : فکرمیکردم مرده بودم (آلمان غربی)

festival delle nazioni

جشنواره ملل (تارمینا ـ ایتالیا)

هژیر داریوش

آینده جشنواره ونیز (این قدیمی‌ترین، و زمانی پرحیثیت‌ترین، وهمیشه مطبوع‌ترین جشنواره سینمائی) مبهم است. سال گذشته اصلاً برگزار نشد، امسال درقالبی بسیار کوچك و باحضور فقط تعدادی ایتالیائی و بانمایش سه چهار فیلم ایتالیائی روی خواهد داد، وبرای سالهای بعدهم صحبت از آنست که تبدیل به سمپوزیوم یاسمیناری شود باشرکت گروهی از دانشگاهیان ومحققان وجنت‌مکانان؛ یعنی که نه جشنی درکار خواهد بود ونه گرمای نفس مردم‌سینمادوست که‌جشنواره‌ها ازآن ــ بدرستی ــ تغذیه میکنند.

در چنین شرایط، ایتالیائی‌ها درصددند ــ و حق دارند ــ که جانشینی برای ونیز پیدا کنند، که‌این یعنی پیدا کردن سازمانی که بودجه‌ای درخور آنچه باید جانشین ونیز باشد فراهم آورد. آن‌که فعلاً، قبل ازدیگران، قدم بمیدان گذارده سازمان جهانگردی سیسیل است که باحمایت مادی ازجشنواره ملل‌درتارمینا کوشش دارد این رویدادرا بەسطح طراز اول جهانی برساند.

جشنواره ملل پنج سال قبل درقالبی کمابیش محدود بهمت **گولیمو بیراگی**، منتقد مشهور ایتالیائی که‌دربین همکاران بین‌المللی‌اش ازعلاقه ومحبت برخوردار است، بوجود آمد. اما امسال برای پنجمین دوره، سازمان‌جهانگردی سیسیل بودجه‌ای معادل‌سیصدهزاردلارآمریکائی دراختیار بیراگی گذارد، وفدراسیون جهانی تهیه‌کنندگان، رویدادرا بمثابه «یك جشنواره مسابقه‌ای باتم معین» پذیرفت (که تم معین دراینجا «**گرایش‌های جدید دربیان سینمائی**» باشد.) و **تارمینا** توانست بناگهان رشدی قابل ملاحظه کند.

تارمینا یك شهر ساحلی درشرق سیسیل است (گویا قانون نوشته نشده‌ای میگوید که همه جشنواره‌های سینمائی بایدکنار دریا برگزار شوند وبه‌این ترتیب برلین وتهران استثناهای قابل توجهی هستند ــ و بخاطر بیاوریم که‌وقتی درحدود دوازده سال پیش مسئله ایجاد یك جشنواره جهانی‌درایران مطرح شد، خیرخواهان فرنگی «رامسر»را برای این‌کار پیشنهاد کردند!)

شرق سیسیل ازآثار وابنیه تاریخی سرشار است، که برخی‌را یونانیها، برخی‌را رومی‌ها وبرخی دیگررا قشون اسلام ساختند، ومنجمله در «تارمینا» یك آمفی‌تآتر عظیم دو هزار و چهارصدساله وجود داردکه بنام «تآترآنتیك» یا «تآتر یونانی» خوانده میشود وهشت هزار تماشاگر بخود می‌پذیرد.

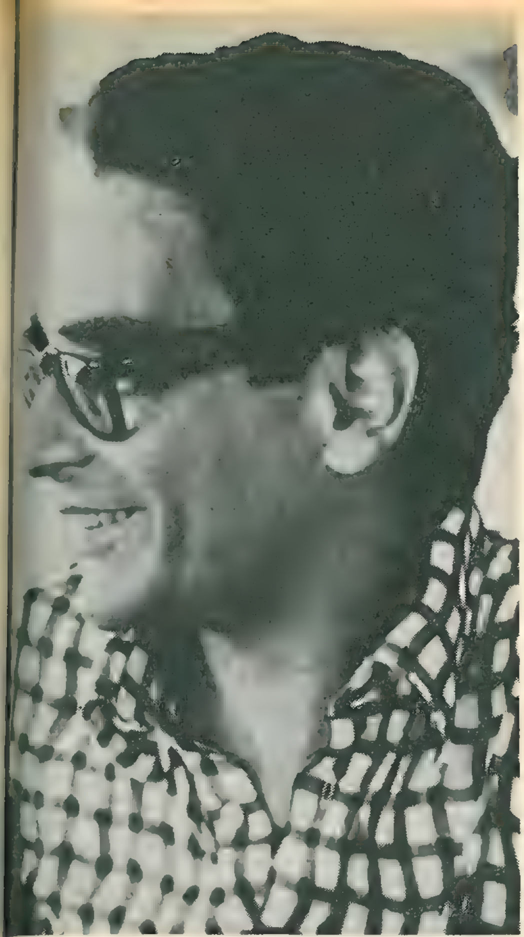
باآنکه علاوه براین محل، فیلمهای جشنواره‌درسه سینما (درشهرهای تارمینا ومسینا) بنمایش درمیآید، معهذا «تآتر یونانی» به‌خودی خود جالب‌ترین مشخصه بارز این رویداد بین‌المللی است.

مشخصه بارز دیگر، آن هشت هزار نفر سیسیلی هستندکه هرشب درایام جشنواره این آمفی‌تآتررا پرمیکنند. (بعضی ازآنها بلیطهای ورودی جشنواره‌را بمبلغ واقعاً ارزان ۵۰۰ لیره ایتالیائی برای هرجلسه خریده‌اند، بعضی دیگربامقامات محلی یامسئولان‌سازمان‌جهانگردی یاصاحبمنصبان جشنواره سلام علیك دارند و دعوت شده‌اند، وبالاخره گروهی دیگر از شلوغی درهای ورودی وحجم فراوان کار «کارابینیره»ها استفاده‌کرده وخودشان‌رابنحوی بدرون رسانده‌اند). هرشب، بمجرد آغازنمایش، تماشاگر ناوارد و بی‌تجربه‌ای چون راقم این سطور، فوراً بخاطر میآوردکه این عده نه‌واقعاً گروه عظیمی‌«فستیوالیه» بلکه همان تماشاگران دوران رم باستان هستندکه دراین چهار چوب باشکوه باستانی (که مشابه‌اش‌را دربن‌هور وغیره دیده‌اید) گردهم آمده‌اند تاشاهد نمایش قربانی مسیحیان باشند (دراینجا، بجای مسیحیان از فیلمسازان سراسر دنیا استفاده میشود.)

هیچ فیلمی مورد پسند این‌گروه قرار نمیگیرد ــ خدایان بی‌رحمی هستند برقله‌کوه اتنا (آتشفشانی درنزدیکی این شهر) که ازاوج عظمتشان حقارت این جماعت فیلمسازرابه‌مضحکه میگیرند. در حساس‌ترین قسمتهای فیلمها میخندند، دربرابر عکس سکس یاحرف سکس کف میزنند وسوت میکشند، وقتی فیلمی‌زیاده ازحد جدی یاعمیق میشود باصدای بلندمتلکهای سیسیلی میگویند (که خوشبختانه میهمانان خارجی، حتی اگرهم ایتالیائی بدانند، نمیفهمند!) وبالاخره درپایان فیلم، سازندگان ازبخت برگشته وبی‌استعداد آنرا هو میکنند.

شاید بگوئیدکه بهرصورت سوفوکل وشکسپیرهم برای جماعتی این چنین نمایشنامه می‌نوشتند ــ بدبختانه، این «ربةالنوع عاشر» سینما شانس کمی برای مقابله بامؤلفان «اودیپ» و «مکبث» دارد، که بهتر میدانستند چطورباید سکس و وحشت وخشونت‌را بامقدار مناسبی‌شعر وفلسفه مخلوط کرد.

کمتر فیلمی میتواند درمقابله بااین جمعیت سربلند ازآب درآید، جمعیتی که متأسفانه‌درهیچ لحظه بیاد نمیآوردکه برگزاری این رویداد، فرصتی وامتیازی برای اوست تاتعدادی ازآثار برگزیده سینمای جهانی‌را قبل‌از دیگران ببیند، آثاری‌که شاید دو سه سال دیگر در «تارمینا» یا «مسینا» نمایش داده شوند ویا شاید هیچوقت به‌سیسیل نرسند. اما این جمعیت میآیدکه «وقت خوشی» بگذراند، وبدون توجه به‌این نکته که فیلمها خوب هستند یا بد، مصمم‌است‌که



«گولیمو بیراگی» رئیس جشنواره ملل (تارمینا ــ ایتالیا)

«خوشی»اش‌را بچنگ آورد.

ازمحیط پرشکوه وپرسر وصدای تآتر یونانی‌که بگذریم، برنامه امسال «تارمینا» به‌دو گروه فیلمهای مسابقه، وفیلمهای قسمت‌اطلاعات اختصاص داده شده بودکه درآن بیست و یك کشور شرکت داشتند، منجمله ایران‌که فیلم «**مغولها**»را درقسمت اطلاعات داشت. فیلمهای قسمت مسابقه، همانطورکه مقررات «فیاپف» میطلبد، هیچیك قبلاً درجشنواره‌های دیگر شرکت نکرده بودند.

درهیئت داوری بین‌المللی‌که وظیفه‌داشت چهار جایزه طلای جشنواره‌را اهداء‌کند تعدادی شخصیت‌های مشهور سینمائی ازقبیل **سنتابرگر** هنرپیشه اطریشی، **ژاك‌دره** کارگردان فرانسوی «استخر» و «بورسالینو»، **یورن دونر** کارگردان سوئدی ــ فنلاندی (و بقولی شماره دو سینمای اسکاندیناو)، **ایتالوزینگارلی** تهیه‌کننده ایتالیائی وهمین‌طور یکی دو شخصیت‌گمنام ازقبیل راقم این سطور عضویت داشتند.

توجه شدید مطبوعات ایتالیائی به‌جشنواره ومطالب مفصل آنها دربارهٔ فیلمها میرفت‌که تکلیف هیئت داوری‌را ازقبل معلوم‌کند. اگر این مطالب‌را میخواندید، هیئت داوران چاره‌ئی جز این نداشت‌که :



سنتابرگر عضو هیئت داوری فستیوال تارمینا

۱ ــ جایزه بزرگ‌رابه «**لاپالورما**» اثر **دانیل اشمید** محصول سوئیس بدهد (بهترین عنوانی‌که براین فیلم میتوان نهاد «یك شوخی بد» است. علی‌رغم دکورها ولباسهای زیبا، فیلم بدترکیب وبی‌ترکیبی است، وعلی رغم روحیه مالیخولیائی ومثلاً اسرارآمیز، فاقد حساسیت وشعر است، وعلی رغم این نکته‌که فیلم اول کارگردانش نیست، تکنیکی ضعیف و ابتدائی وسبکی درفیلمبرداری داردکه راقم سطوررا بیاد استفاده‌ئی میاندازدکه تصویر-برداران سالهای اول تلویزیون درایران از زوم میکردند.

۲ ــ جایزه مخصوص هیئت داوری‌را به «**درصندلی راننده**» اثر **جوزپه پاترونی‌گریفی** محصول ایتالیا بدهد.

(جوزپه پاترونی‌گریفی یك رومان عالی را فداکرده، تافیلمی باسبك وساختمان بسیار مدرن و امروزی بسازد. این یکی ازنمونه‌های «مدرن بودن بهرقیمت» است‌که درهمه ادوار سینما بسیاردیده‌ایم. اماکرونولوژی‌درهم‌ریخته، وپرسشهای تصویر وصدا، دراین فیلم فقط‌به‌این نتیجه میرسندکه تماشاگر علت‌های رفتاری و تحول احساس شخصیت اصلی داستان‌را درك نکند: زنی‌که ازسرزمین‌های سرد، به‌سرزمینی گرم میرود تادرآنجا بمیرد.)

۳ ــ جایزه بهترین بازی هنرپیشه زن‌رابه **الیزابت تیلور** برای «**درصندلی راننده**» بدهد.
(الیزابت تیلور همیشه طبع یك بازیگر طوفانی را دارد اما مجموعه کارش دراینجا قربانی زیگ‌زاگ‌های داستانگوئی کارگردان شده).

۴ ــ جایزه بهترین بازی هنرپیشه مردرابه **جك لیمون** برای فیلم آمریکائی «**پلنگ‌را نجات دهید**» اهدا کند. (جك لیمون از تکنیك همیشگی‌اش کمك میگیرد، ولی چگونگی رفتار و وجنات ونمود احساساتش درهرلحظه دقیقاً قابل پیش‌بینی است، انگارکه تماشاگر این بازی را قبلاً بارها و بارها دیده است).

اما نتیجه گفتگوهای داوران چیز دیگری شد. جایزه بزرگ به‌آخرین فیلم **آلبرتو لاتوادا** داده شد بنام «**برای او پدر خواهم بود**»، فیلمی گستاخ دربارهٔ یك شارلاتان فرصت طلب‌که عشق یك دختربچه عقب افتاده و «نمفومانیاك» دگرگونش میکند. شش عضو هیئت داوری به‌این فیلم رأی دادند درحالیکه نفر هفتم (حدس بزنید‌کی!) به‌فیلم برزیلی «**بروکارکن، ولگرد**» اولین اثر **هوگوکاروانا** رأی داد. بهرجهت، این فیلم سرزنده وشیطان‌که درنگاهش به‌جامعه امروز برزیلی ازطنزی لذت‌بخش سرشار است ودرایجاد محیطی انسانی وصمیمی غوغا میکند جایزه مخصوص هیئت داوری‌راگرفت.

جایزه بهترین بازی هنرپیشه‌زن‌به **آنجلیکا** **بدر** داده شد. این هنرپیشه جوان‌که بیشتر در تآتر آلمان فعالیت دارد، در «**سوارکارسایه‌ها**» اثر **جورج مورس** کارگردان اصلاً آمریکائی مقیم آلمان غربی، درنقش یك فاحشه عاشق، مخلوطی بدیع از تکنیك بازیگری (کنترل احساس‌ها وحرکات، مثلاً) وحساسیت فطری ارائه میدهد. خود فیلم مثال بسیار خوبی از «سینمای حد اقل» است‌که تئوریسین‌های‌سینمای جدید آلمان درباره‌اش بسیارنوشته‌اند. استحکام، لطف زیباشناسی، بداعت وارزش اجتماعی این سینمارا قبول داریم، اما نمیتوانیم ازاین احساس چشم بپوشیم‌که درشرایط «نمایش سینمائی» امروزی، این «سینمای حد اقل» تاحد نگران کننده‌ئی ازمردم بدور است.

جایزه بهترین بازی هنرپیشه مرد به **ولادیمیر ویزوتسکی** برای اجرای نقش در فیلم «**مرد اسیر**» اثر **جوزیف خیفر** محصول **شوروی** داده شد. نمونه بی‌نقصی است از سبك بازی سینمائی متداول درشوروی امروز، که ناشی‌از تربیت طولانی درآکادمی هنرهای سینمائی‌مسکو است وهمانقدر برای همه آشناست‌که «متد» لی‌استراسبرگ ومدرسه نیویورك ــ خود فیلم کاریست ساده وحساس، مثالی بارز ازسینمای کلاسیك (و حتی آکادمیك) باروحیه‌وداستانی که چخوف‌را بخاطر میآورد.

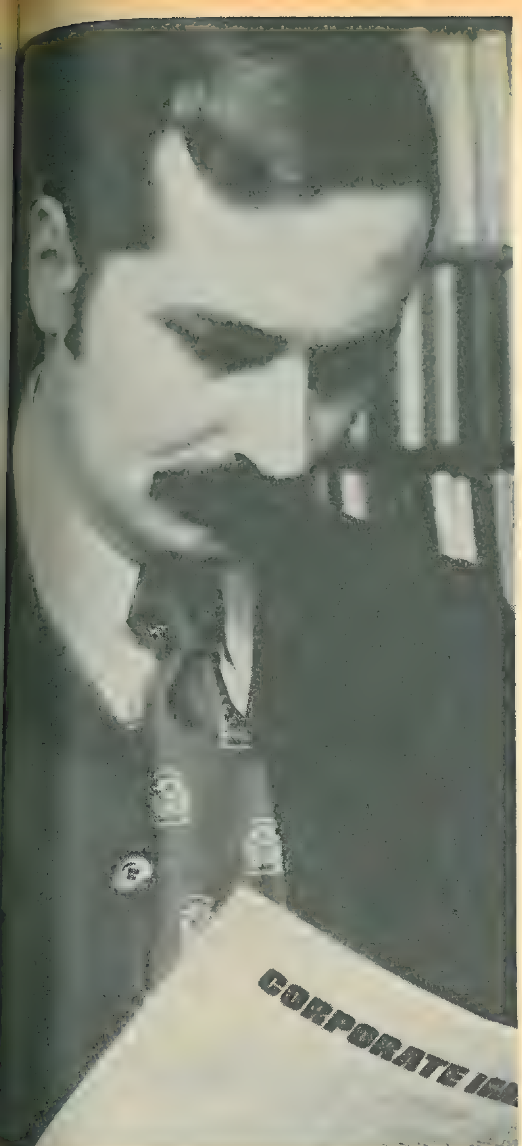
بلافاصله بعدازپایان جشنواره ملل، «تآتر یونانی» مثل همه سالها درچنین موقعی (۲۰ ژوئیه) شاهد مراسم پرتشریفات وپرزرق وبرق جوایز «**داوید دوناتلا**» بودکه به‌اسکار ایتالیا معروف است. بیشترین تعداد «دوناتلا»ها را درمیان فیلمهای ایتالیائی «**آمارکورد**» و «**نان و شکلات**»، ودرمیان فیلمهای خارجی«**فریادها ونجواها**» بدست آوردند.



سنتابرگر وهمسرش (مایکل ورهوفن)
ــ مایکل ورهوفن‌کارگردان فیلم درآلمان غربی است واحتمالاً آخرین فیلمش را درسومین جشنواره جهانی فیلم تهران خواهیم دید.

گفتگوی «سینمای ۵۳» با
هژیر داریوش
دبیرکل جشنواره جهانی فیلم تهران

در آستانه برگزاری سومین دوره جشنواره جهانی فیلم تهران



■ **سومین دوره جشنواره تهران، در مقایسه با رویداد سال‌قبل، نمایشگر چه تغییراتی خواهد بود؟**

– وقتی نوزادی بدنیا میآید یك سلسله مشخصه‌های «ژنتیك» و یك مجتمع برنامه‌های «بیولوژیك» باخود بهمراه دارد. بعد، مسئله رشد این نوزاد به‌این معنی است‌که شرایطی‌فراهم آید‌که این مشخصه‌ها و برنامه‌ها به‌بهترین و وسیعترین شکل نمودار شود وتحقق یابد.

درمورد این‌طفل نمیتوان سال‌به‌سال صحبت ازتغییر، عوض شدن، کرد.

چیزی در او قاعدتاً عوض نمیشود، بلکه آنچه دارد پرورش ونمود می‌یابد.

درمورد جشنواره جهانی فیلم تهران نیز باید بگویم‌که این جشنواره (این نوزاد) بایك سلسله مشخصه‌های ژنتیك متولد شد. کوشش‌های امروزی ما براین نیست‌که این مشخصه‌هارانابود کنیم یاپس بزنیم، یاسعی درایجاد مشخصه‌های جدید داشته باشیم.

هدف ما اینست‌که این جشنواره بتواند به‌رساترین و بارورترین شکل مشخصه‌های بنیادیش‌را پرورش دهد ونمودار سازد، یا به‌عبارت‌دیگر، به‌تمامی ابعاد هویت خاص‌خودش نائل شود.

اما این مشخصه‌های باصطلاح «ژنتیك» کدامند؟ دروهله اول، این جشنواره تعلق به‌سینمای انسانی وانسان‌دوست دارد، ومیخواهد که این نوع سینما را تقویت و تشویق کند. و بهرحال از جشنواره تازه‌سالی‌که در ایران، یعنی دربطن یك فرهنگ چند هزار ساله‌انسانی، بوجود میآید نمیتوان جزاین انتظاری داشت. دروهله دوم، این جشنواره میخواهد از طریق استمرارش باعث شود‌که سینما، سینمای واجد ارزشهای انسانی‌وفرهنگی‌وهنری، فقطدراختیار غرب نباشد، ودربرنامه‌هایش میان صنایع‌سینمائی کشورهای پیشرفته صنعتی، ومثلاً آنچه در یك اصطلاح غلط و دلبخواهی، سینماهای نوخاسته «دنیای سوم» می‌نامیم، بالفرض آسیا و افریقا و آمریکای جنوبی، ایجاد تعادل کند.

شما می‌توانید اعتراض کنید‌که اولاً یك جشنواره قادر به‌ایجاد صنایع ملی سینمائی با ارزش نیست‌ویك سلسله ملاحظات بغرنج‌اقتصادی وفرهنگی وسیاسی درهرسرزمین درباره‌سرنوشت وماهیت سینما تصمیم میگیرد، وثانیاًدرشرایطی که‌سینمای غربی ازنظرکمی وکیفی درحال حاضر برتری چشمگیری دارد چطور میتوان دربرنامه‌ریزی یك جشنواره سال ۱۹۷٤ به‌چنین تعادلی رسید؟ پاسخ من دربرابر سئوال اول اینست‌که درطی بیشتر ازبیست سال عمر سینمائی دیده‌ام‌که چطور درسرزمین‌های مختلف شرقی، درچهارچوب سینما، جرقه‌های تابناکی زده‌شده که بعلت آماده نبودن محیط خیلی زود به‌تاریکی گرائیده ـ جشنواره تهران تاآنجاکه توانائی دارد میخواهدکه این جرقه‌ها بماند و تبدیل به‌شعله شود.

جشنواره تهران وظیفه داردکه نگذارد هنر خالد صدیق‌ها، شهید ثالث‌ها و دیگرانی‌که درآینده‌کشف خواهدکرد درزیر فشار عدم حساسیت‌ها، بی‌اعتنائی‌ها، مقتضیات اقتصادی لحظه وعوامل دیگر لگدکوب شود واز بین برود. اگر جشنواره تهران دامنه فعالیتی آنچنان وسیع پیداکندکه بتواند هرسال تعداد قابل ملاحظه‌ای ازاین جرقه‌هارا، درلابلای خزه‌ها، بیابد وبه‌نحوی چشمگیر تشویق کند بالمآل به‌ایجاد شاخه‌های باارزش درصنایع سینمائی این کشورهاکمك‌کرده است. اما درمورد دوم سئوال شما حق دارید بگوئیدکه امروزه سینمای غرب ازنظرکمیت وکیفیت برتری‌کامل دارد، ومثلاً اگر درقسمت مسابقه بخواهیم تعادلی‌را که‌دربالا ذکر شد ایجادکنیم به‌ارزش‌کلی «مسابقه» لطمه زده‌ایم.

دراینجا منظور من ازایجاد تعادل نه در درون یك برنامه معین، بلکه باتوجه به مجموعه برنامه‌های یك جشنواره است. مثلاً اگر امسال دوهنرمند ارجمندسینمای ایالات متحده‌واروپای شرقی تجلیل میشوند، درکنارشان چشم‌اندازی ازسینما درآسیاگسترده میشود و نیز کوششهای سینمائی ایران درچند سال اخیر عرضه میگردد. منظور من ازایجاد تعادل این است.

دروهله سوم، جشنواره تهران رویدادی «مردمی» Popular است‌که ازتوجه و علاقه و استقبال علاقمندان سینما وفرهنگ در ایران تغذیه میکند. (دقت‌کنید‌که من‌کلمه «مردمی» را بمعنای واقعیش بکار می‌برم. این دقت لازم است، چراکه متأسفانه امروزه این لغت، بخصوص درکارهای تجارتی وتبلیغاتی، در مواردی بکار می‌رودکه بجایش کلمه «مردم فریب» بیشتر مناسب است) بهرحال، توجه‌به‌این مشخصه باعث میشودکه برگزارکنندگان‌جشنواره دربرنامه‌ریزی‌کارشان به‌مردم، وبخصوص به‌آن طبقه خاصی ازمردم‌که همیشه به‌سینما علاقه بیشتری نشان داده یعنی جوانان و دانشجویان، توجه داشته باشند. مثلاً برنامه‌های مروردرآثار که‌هرسال ترتیب داده میشود به‌این خاطر است که‌جماعت سینماروی ایرانی باشاخه‌هائی ازتاریخ

و هنر سینما که درگذشته به‌سرزمین ما نرسیده ، یا رسیده اما بعلت ضعف فرهنگ سینمائی درسالهای پیشین به‌آن‌توجه نشده ، آشنا شود. باز مثلاً ، برنامه‌هائی که‌بنام «جشنوارهٔ جشنواره‌ها» ازامسال آغاز میشود فقط به‌تماشاگر ایرانی چشم‌دوخته . درحالیکه متأسفانه کیفیت نمایش سینمائی در ایران درنازلترین سطح است ، وپرده سینماهای عمومی ما دراکثر موارد اختصاص به‌عرضه فیلمهای درجه سوم ودرجه چهارم دارد ، بنظر ما تنها راه حل عملی (و البته بسیار مشکل ازنظر تشکیلات جشنواره) برای تقدیم تعداد قابل توجهی ازآثار موفق سینمائی سال (و از کشورهای مختلف ، نه‌فقط ازآمریکا و ایتالیا) ایجاد همین برنامه «جشنواره‌ها» ، بود. (هدف دیگر این بودکه افرادی‌که مایلنددرباره کیفیت‌کلی فیلمهای جشنواره تهران قضاوت کنند، امادرعین‌حال امکان‌آشنائی‌باجشنواره‌های دیگررا ندارند بتوانند بانمونه‌های طراز اول آثار عرضه شده دراین جشنواره‌ها آشنا شوند. اما این هدف ، البته ، کاملاً درمرتبه دوم اهمیت قرار دارد.)

■ آیا اهمیتی‌که برای توجه و استقبال تماشاگران قائلید ، این خطر را ندارد که‌جشنواره در برنامه‌ریزی بیشتر به فیلمهای مشهور و «ارزشهای مطمئن» روکند ، ویاحتی دچار آسان‌پسندی شود؟

— نه دربرنامه مسابقه ونه‌دردیگربرنامه‌های جشنواره تهران سابقه نداشته وسابقه نخواهد داشت‌که فیلمی به‌دلیل ارزشهای تجارتی یاامکان اقبال وسیع عامه پذیرفته شود. برای این‌کار «بازار فیلم»را داریم‌که‌کارش‌را خوب انجام میدهد، وفیلمهایش نه‌درمعرض تماشای عمومی بلکه به‌قضاوت تجاروخریداران وتوزیع‌کنندگان سینما گذاشته میشود.

اما من منظور شمارا ازاین سئوال اینطور میفهمم‌که آیا مثلاً جشنواره به‌فیلمهائی‌که نام یك‌کارگردان مشهوررا برخود دارند بیشتر از آثار فیلمسازان هنوز ناشناس توجه نمیکند؟ و آیا مثلاً درحالیکه میدانیم فیلمهای آمریکائی یا ایتالیائی درایران تماشاگران بیشتری‌را به‌سالن نمایش میکشانند تاچه حد به‌نمایش تعداد قابل توجهی ازآثار صنایع سینمائی ناشناس رغبت خواهیم داشت؟ وملاحظات دیگری ازاین قبیل. بگذارید بصراحت بگویم‌که بنظرمن یك‌جشنواره سینمائی قبل‌از هرچیز جای کشف استعدادهای تازه وفیلمهای تازه است.

برگمان‌را جشنواره کان در ۱۹۵۶ کشف کرد و «برگمان» حالا دیگر برای شناخته‌شدن، تأیید وتحسین شدن به‌هیچ جشنواره‌ئی ، به‌هیچ هیئت داوری وهیچ منتقدی احتیاج ندارد. اما «لطفی آکاد» و «خالد صدیق» ، «بهرام بیضائی» و «سهراب شهید ثالث»را جشنواره تهران کشف میکند وبرآنها ارج می‌نهد واین‌هم درآینده این فیلمسازان اثر مثبت میگذارد (مثلاً ازاینطریق‌که دیگر برای محافل حرفه‌ئی وحتی مردم ناشناخته نیستند، ودرکارشان‌هم ازامکانات بیشتری بهره میگیرند) و هم بالمآل شناساندن آنها کمکی به‌گسترده‌ترشدن بیان سینمائی و یا لااقل تقویت سینماهای نوخواسته ملی آنان است.

شاید بتوان‌گفت‌که مثلاً درقسمت مسابقه، جشنواره تهران درشرایط ارزش مشابه ، باید کفه ترازورا بنفع فیلم ناشناخته ، کارگردان تازه‌کار یاصنعت سینمائی جوان سنگین‌ترکند. منظور من از «شرایط ارزش مشابه» اینست‌که بهرحال درقسمت مسابقه فیلمها باید ازیك حد اقل ارزش انسانی وسینمائی برخوردار باشند. هیچ کمیته انتخابی نمیتواند فیلمی‌را علی‌رغم این نکته‌که درآن ارزش وامتیاز خاصی‌نمی‌بیند بصرف‌اینکه متعلق به‌این‌کارگردان تازه‌کاریاآن صنعت سینمای ملی ناشناخته است در برنامه بگذارد. اینها همه توضیح واضحات است ، که بازبایدتکرارشود. کافی است جنجالی‌راکه‌درباره انتخاب فیلمهای ایرانی جشنواره دوم براه‌افتاد، بیاد بیاوریم. گفتند چرا فیلمها ازبخش دولتی انتخاب شده وچرا بخش خصوصی فیلمی‌درمسابقه ندارد، ویك لحظه به‌این اندیشه نبودندکه آن یازده نفری‌که فیلمهارا دیده‌اند آنهارا به‌دولتی و خصوصی تقسیم نکرده‌اند، فقط دربرخی ارزشهایی دیده‌اند ودربعضی دیگر امتیازی بحد کافی‌که جواز ورود کار به‌مسابقه باشد، نیافته‌اند.

اما البته این‌کافی نیست‌که فقط برگزارکنندگان جشنواره ومثلاً هیئت داوری رسمی بدنبال‌کشف ارزشهای تازه وناشناخته باشند — این‌روحیه (که بارزترین مشخصه هر «فستیوالیه» است ، چه روزنامه‌نگار وچه تماشاگر عادی) باید درشرکت‌کنندگان درجشنواره تهران نیز تقویت شود ، وبراهمیت آن تأکیدگردد. درسال گذشته درجشنواره تهران ، نمایش شاهکارهائی چون «سندباد» و «کانون‌گرم خانواده» و «مهاجران» و «سرزمین نو» وغیره و غیره درسکوت ، درخلاء وبدون هیچ واکنش انتقادی و فکری برگزار شد چراکه اینها ارزشهای ازقبل مطمئن نبودند. حتی دریك برنامه تلویزیونی بنام «جنگ سینما» که به بررسی فیلمهای جشنواره اختصاص داشت لحظه‌ئی را بخاطر میآورم : آقائی روبه‌تماشاگران کرد وپرسید : «آخر درکجای دنیا میآیند فیلمی مثل عروس را در برنامه مسابقه یك جشنواره بگذارند؟» واین همان فیلمی بودکه مورد تحسین بسیاری ازمنتقدان پرتجربه واستخوان خوردکرده (وفیلم دیده) درممالك مختلف‌قرار گرفت ، وبدنبال نمایش دراینجا ، چندین جشنواره سینمائی دراروپا وآمریکا باما تماس گرفتند وفیلم‌را برای برنامه خودشان خواستند و بااجازه تهیه‌کننده نمایش دادند.

منظور من اینست : اینکه مسئولان یك جشنواره وکمیته انتخاب آن بدانندکه مثلاً فیلم «خبرنگار» آنتونیونی لابد ارزشهائی دارد و حتماً برای نمایش درجشنواره مناسب است ، به‌هیچ میزان شعور وفرهنگ سینمائی یا حتی فقط شعور وفرهنگ ، احتیاج ندارد. کافی است روزنامه‌هارا خوانده باشید واسم این آدم چند بار بگوشتان خورده باشد تا بدانیدکه کارگردان مشهوری است. بعد اینکه فیلم بدستتان میرسد یانه ، باز ارتباطی به‌شعورندارد، بلکه بستگی دارد به‌اینکه هم‌کارگردان، هم تهیه‌کننده ، هم توزیع‌کننده فیلم دراین منطقه ازدنیا و هم توزیع‌کننده جهانی بانمایش فیلم درجشنواره موافق باشند ، چون مخالفت حتی یکی ازآنها کافی است‌که فیلم دربرنامه نیاید. اما درمراجعه به‌فیلمهای ناشناخته ، دیگرنمیتوان به‌محفوظات متکی بود.

اینجا پای معلومات وسابقه وتجربه وشعور قضاوت سینمائی بمیان میآید وباعث میشودکه کمیته انتخاب مثلاً «یك اتفاق‌ساده»و«عروس» و «سندباد» و «کانون‌گرم خانواده»را بپذیرد و ایکس و ایگرگ‌را ردکند.

■ اگر درست بخاطر داشته باشیم ، یکی ازعلل متعددی‌که باعث شد آذرماه بعنوان تاریخ برگزاری جشنواره سالانه تهران انتخاب شود ، فاصله آن ازسایر جشنواره‌های سینمائی دیگر گروه «الف» بود. اما امسال ، تقریباً بیست روز بعداز خاتمه جشنواره تهران ، جشنواره دهلی نو برگزار خواهدشد. ممکن است درباره‌مذاکراتی که‌درسطح بین‌المللی دراین باره صورت‌گرفت توضیح دهید ، وآیا فکر نمیکنیدکه نزدیکی تاریخ برگزاری این دو جشنواره بیکدیگر ، به‌کیفیت وکمیت آثار شرکت‌کننده وهیئتهای نمایندگی این دو رویداد لطمه بزنند؟

— مذاکراتی‌که درطی دو سال‌گذشته در این زمینه صورت‌گرفت جنبه‌های پیچیده فنی ، حرفه‌ای و اقتصادی داشت‌که گفتگو دربارهٔ جزئیات آنها ازحوصله این مصاحبه خارج است.

فقط یادآوری میکنم‌که وقتی در سال ۱۹۷۱ پیشنهاد ایران برای ایجادجشنواره تهران مطرح‌شد وبتصویب«فیاپف» رسید ، این‌موفقیت درحقیقت توفیقی برای تمام آسیا بودکه‌توانستند

موضوع برگزاری جشنواره‌های گروه الف را از انحصار اروپا خارج کنند (درست است که «فیاپف» یك سازمان بین‌المللی است، اما بعلت تعداد فراوان اعضای اروپائی ونفوذ آنها، من آنرا بیشتر یك کلوب اروپائی بحساب میآورم).

پس ازبرگزاری اولین جشنواره تهران، هندوستان نیز داوطلب تشکیل جشنواره مشابهی شد، وبهرحال ازیادنبریم که این کشور در دهه شصت چند دوره جشنواره درشهرهای دهلی نو، بمبئی، مدرس وکلکته برگزار کرده بود. «کمیسیون‌فستیوالها»ی فدراسیون‌تهیه‌کنندگان (که بازار هند برایش‌مهم‌و وسوسه‌انگیزاست‌ودر این باره درزیر توضیح خواهم داد) تصمیم گرفت فرمولی‌راکه قبلاً درمورد جشنواره‌های «الف»دربلوك سوسیالیست پیاده‌کرده وقبولانده بود (برگزاری یکسال در میان جشنواره در کارلووی واری ومسکو) به‌تهران ودهلی نونیز تعمیم دهد، وعجولانه به‌مسئولان جشنواره دهلی اطلاع دادکه میتوانند تاریخ دسامبر ۷۴ را مورد توجه قراردهند وآنان نیز این تاریخ‌را به‌سراسر جهان اعلام‌کردند. اما همانطورکه میدانید این تصمیم مورد موافقت وزارت فرهنگ وهنرایران که جشنواره تهران‌را سالانه میدانست قرار نگرفت وسرانجام سالانه‌بودن جشنواره تهران علی‌رغم هرتحولی درجدول فستیوالی تأئیدشد و ما نیز تاریخی‌راکه برای برگزاری این‌رویداد مناسب میدانستیم حفظ کردیم. و بهرحال، جشنواره دهلی نوکه هردوسال یکبار برگزار خواهد شد، برای دومین‌دوره‌اش درسال ۱۹۷۶ از موقع دیگری در سال (شاید مارس یعنی فروردین و اردیبهشت) استفاده خواهدکرد.

اما درمورد دوم سئوال شما: بدون آنکه بخواهیم دچار غرورکاذب شویم، باید بگوئیم که‌درحال حاضر جشنواره تهران از موقعیتی برخوردار است‌که مثلاً بررسی نظرات مفسرین درمطبوعات جهان‌که خود شما در «سینما ۵۳» منتشر کردید میتواند آشکار کند. رابطه‌های بین‌المللی بسیارخوب وتجربه وتخصص«شورای برگزاری» جشنواره تهران‌هم ازعواملی است‌که به‌رشد وگسترش مداوم آن‌کمك میکند.

اما طبیعی است‌که شرکت کشورها در جشنواره‌های جهانی تاحدودزیادی تابع‌ملاحظات مربوط به «فوائد بالقوه» این‌کار است. بازار سینمائی ایران (معادل نیمی ازتمام بازار خاور میانه) بالقوه خالی ازاهمیت نیست. اما باکمال تأسف باید اقرارکردکه برگزاری دو دوره جشنواره تهران تابامروز هیچ تأثیر انعکاسی دراین بازار نداشته‌است. مثلاً درحالیکه‌جشنواره هرسال کوشش میکند مجموعه برخی از باارزش‌ترین آثار سینمائی‌را به‌تهران بیاورد، ارزش کیفی فیلمهای وارداتی بازار، سال‌به‌سال پائین‌تر میآید. فیلمهای جشنواره علی رغم آنکه‌درطی آن یازده یادوازده روزمورد استقبال مردم قرار میگیرند، بندرت بطور عمومی برپرده‌های سینماهای مملکت ظاهر میشوند. بعنوان مثال: حقیقتاً باورنکردنی است‌که فیلم «لاکی لوچیانو» درجشنواره آنچنان مورد استقبال تماشاگران قرارگیرد، بدریافت جایزه بزرگ نائل شود و درنتیجه تبلیغ فراوانی درباره‌اش صورت‌گیرد، و بااینحال هیچ توزیع کننده وخریدار ایرانی فیلم حاضر بنمایش‌عمومی آن نشود. مثال دیگر: وقتی اخیراً دریك مصاحبه مطبوعاتی درجشنواره برلین، سهراب شهید ثالث درپاسخ‌خبرنگاری که‌درباره‌چگونگی استقبال عمومی از «یك اتفاق ساده» پرسیده‌بود ناچار شد بگویدکه این فیلم هنوز در ایران بنمایش نیامده، خبرنگار مزبور باصدای بلند اظهار تعجب کردکه چطور علی‌رغم جایزه‌بهترین کارگردانی در جشنواره تهران چنین چیزی ممکن‌است؟ طبیعی است‌که این‌جدائی گرایشهای بازار سینمائی ایران از گرایشهای جشنواره وگروههای فهیم تماشاگرفیلم، خطری است‌که گسترش طبیعی وپیشرفت کیفی جشنواره تهران را تهدید میکند، ودرعین حال باعث خواهد شدکه ازنظر تجارتی، شرکت دراین جشنواره فاقد یك «قاعده بالقوه» قابل توجه بنظرآید.

اما درمورد جشنواره دهلی: میدانید که بازار فیلم درهندوستان مشخصات اقتصادی خاص خودرا دارد. سهمیه‌های واردات فیلم معدود و محدود است، وازچند سال قبل‌که درپایان دوره قرارداد مشهور به "Film Agreement" دولت هندوستان قرارداد مزبوررا تمدید نکرد، حتی تعداد فیلمهای وارداتی آمریکا به‌هند نیز به‌صفر رسید. خلاصه آنکه درحال حاضر این بازار وسیع چهارصد میلیونی عملاً به‌طورکامل برمحصولات خارجی بسته است ودرفهرست بازارهای سینمائی جهان (باز تکرار میکنم: درحال حاضر) ارزش عملی ندارد. اما آیاایجاد جشنواره دهلی دری نیست‌که براین بازارعظیم بازشده؟ دانستن پاسخ این سئوال است‌که‌تجارت سینمائی‌را وسوسه میکند، واین میتواند عامل بسیار مهمی درتوفیق احتمالی این جشنواره باشد. بعنوان مثال: خود ما به‌این جشنواره توجه فراوان داریم، چراکه امیدواریم بتواند درشناسائی سینمای ایران درهندوستان بطور چشمگیری مؤثر باشد.

■ گروهی برنامه‌های جشنواره را زیاده ازحدمتنوع‌وبرنامه‌هارا فشرده میدانندومیگویند که قادر نیستند همه برنامه‌هارا ببینند. این عده پیشنهاد میکنندکه زمان جشنواره طولانی‌تر وتعداد برنامه‌هاکمتر شود. عقیدهٔ شما چیست؟

– به‌این میماندکه به «لوور» اعتر
شودکه چرا آثار هنریش بسیار بیشتر ازمقد
است‌که یك تماشاگر میتواند حتی درمدت
هفته ببیند! ویا به‌یك ناشر بزرگ خرده بگیر
که چرا تعدادکتابهائی‌که منتشر میکند
مقدارکه ما میتوانیم بخوانیم بیشتر است!

بهرحال علی رغم این نکته‌که این اعتر
بنظر من منطقی نمیآید، میخواهم اطمینان
که جشنواره تهران درجهت تبدیل به یك
مارکت» وسیع سینمائی حرکت نمیکند.
درعین حال نمیخواهد یك «بوتیك» اختص
برای گروههای محدودی ازتماشاگران
وشرکت‌کنندگان خارجی باشد – اهمیت
جشنواره نه‌فقط به‌کیفیت فیلمها بلکه
فیزیکی آن جشنواره نیز بستگی دارد. هد
این نیست‌که جشنواره تهران چیزی در
یکی ازدویست جشنواره‌های مختلف وکم
محدودی باشدکه درهمه‌جا برگزار میشون
بلکه هدف اینست‌که تاسال ۱۹۷۸ یکی از
جشنواره بزرگ سینمائی جهان باشد بدون آن
الزاماً راه پیشرفت وفرمولها وسلیقه‌ها و
مشی‌های آن یك جشنواره دیگررا تقلید
برعکس من تصور میکنم‌که جشنواره تهر
رویدادی است «متفاوت» که تفاوت‌هایش
موقعیت جغرافیائی و مشخصات ملی ما تعیی
میکند.

اما درمورد طولانی‌ترکردن‌زمان‌جشنوار
میدانیدکه دراین جهت قدم برمیداریم و ام
مدت جشنواره به دوازده روز رسیده است
و انشاالله بتدریج (شاید درطی سه سال) این‌مدت
را به‌پانزده روز خواهیم رسانیدکه حد اکثر
مجازی است‌که برای جشنواره‌های مسابقه
فعلاً درمقررات عمومی «فیاپف» پیش‌بینی شده
است.

شاید لازم به‌توضیح باشدکه مسئله بظاهر
ساده تعداد روزهای یك جشنواره بزرگ
درحقیقت موضوع بغرنجی است‌که بیشتر ازهم
به‌بودجه و امکانات تشکیلاتی ومسائلی ازاین
قبیل ارتباط دارد.

بهرصورت، این نکته نیز بایدگفته شودکه
جشنواره صرف‌نظر ازوظیفه کشف وعرضه آثار
باارزش، این هدف‌را نیز دنبال میکندکه هربار
تصویرکامل‌وجامعی ازچگونگی خلاقیت‌سینمائی
امروزی درمناطق مختلف جهان دربرابر چشمان
شرکت‌کننده بگستراند. طبیعتاً، ومتأسفانه این
ارزش عظیم اطلاعاتی بدست نخواهد آمد مگر
آنکه خودرا به‌نمایش تك وتوکی شاهکاروآثار
باصطلاح دارای کیفیات مطمئن وازقبل پذیرفته
شده محدودنکنیم. روزیکه جشنواره‌هاجستجوی
خودرا فقط دراین چهار چوب تنگ محدود
کنند، درواقع تمام «دلائل وجودی» خود ر

موضوع برگزاری جشنواره‌های گروه الف را از انحصار اروپا خارج کنند (درست است‌که «فیاپف» یك سازمان بین‌المللی است، اما بعلت تعداد فراوان اعضای اروپائی ونفوذ آنها، من آنرا بیشتر یك‌کلوب اروپائی بحساب میآورم).

پس ازبرگزاری اولین جشنواره تهران، هندوستان نیز داوطلب تشکیل جشنواره مشابهی شد، وبهرحال ازیادنبریم‌که این‌کشور در دهه شصت چند دوره جشنواره درشهرهای دهلی نو، بمبئی، مدرس وکلکته برگزار کرده بود. «کمیسیون‌فستیوالها»ی فدراسیون‌تهیه‌کنندگان (که بازار هند برایش‌مهم‌و وسوسه‌انگیز‌است‌ودر این باره درزیر توضیح خواهم داد) تصمیم گرفت فرمولی‌راکه قبلاً درمورد جشنواره‌های «الف»دربلوك سوسیالیست پیاده‌کرده وقبولانده بود (برگزاری یکسال در میان جشنواره در کارلووی واری ومسکو) به‌تهران ودهلی نونیز تعمیم دهد، وعجولانه به‌مسئولان جشنواره دهلی اطلاع دادکه میتوانند تاریخ دسامبر ۷۴ را مورد توجه قراردهند وآنان نیز این تاریخ‌را به‌سراسر جهان اعلام‌کردند. اما همانطورکه میدانید این تصمیم مورد موافقت وزارت فرهنگ وهنرایران که جشنواره تهران‌را سالانه میدانست قرار نگرفت وسرانجام سالانه‌بودن جشنواره تهران علی‌رغم هرتحولی درجدول فستیوالی تأئیدشد و مانیز تاریخی‌راکه برای برگزاری این‌رویداد مناسب میدانستیم حفظ کردیم. و بهرحال، جشنواره دهلی نوکه هردوسال یکبار برگزار خواهد شد، برای دومین‌دوره‌اش درسال ۱۹۷۶ از موقع دیگری در سال (شاید مارس یعنی فروردین و اردیبهشت) استفاده خواهدکرد.

اما درمورد دوم سئوال شما: بدون آنکه بخواهیم دچار غرورکاذب شویم، باید بگوئیم که‌درحال حاضر جشنواره تهران از موقعیتی برخوردار است‌که مثلاً بررسی نظرات مفسرین درمطبوعات جهان‌که خود شما در «سینما ۵۳» منتشر کردید میتواند آشکار کند. رابطه‌های بین‌المللی بسیارخوب وتجربه وتخصص«شورای برگزاری» جشنواره تهران‌هم ازعواملی است‌که به‌رشد وگسترش مداوم آن‌کمك میکند.

اما طبیعی است‌که شرکت کشورها در جشنواره‌های جهانی تاحدودزیادی تابع‌ملاحظات مربوط به «فوائد بالقوه» این‌کار است. بازار سینمائی ایران (معادل نیمی ازتمام بازار خاور میانه) بالقوه خالی ازاهمیت نیست. اما باکمال تأسف باید اقرارکردکه برگزاری دو دوره جشنواره تهران تابامروز هیچ تأثیر انعکاسی دراین بازار نداشته‌است. مثلاً درحالیکه‌جشنواره هرسال کوشش میکند مجموعه برخی از باارزش‌ترین آثار سینمائی‌را به‌تهران بیاورد، ارزش کیفی فیلمهای وارداتی بازار، سال‌به‌سال پائین‌تر میآید. فیلمهای جشنواره علی رغم آنکه‌درطی آن یازده یادوازده روزمورد استقبال مردم قرار میگیرند، بندرت بطور عمومی برپرده‌های سینماهای مملکت ظاهر میشوند. بعنوان مثال: حقیقتاً باورنکردنی است‌که فیلم «لاکی لوچیانو» درجشنواره آنچنان مورد استقبال تماشاگران قرارگیرد، بدریافت جایزه بزرگ نائل شود و درنتیجه تبلیغ فراوانی درباره‌اش صورت‌گیرد، و بااینحال هیچ توزیع کننده وخریدار ایرانی فیلم حاضر بنمایش‌عمومی آن نشود. مثال دیگر: وقتی اخیراً دریك مصاحبه مطبوعاتی درجشنواره برلین، سهراب شهید ثالث درپاسخ‌خبرنگاری‌که‌درباره‌چگونگی استقبال عمومی از «یك اتفاق ساده» پرسیده‌بود ناچار شد بگویدکه این فیلم هنوز در ایران بنمایش نیامده، خبرنگار مزبور باصدای بلند اظهار تعجب کردکه چطور علی‌رغم جایزه‌بهترین کارگردانی در جشنواره تهران چنین چیزی ممکن‌است؟ طبیعی است‌که این‌جدائی‌گرایشهای بازار سینمائی ایران از گرایشهای جشنواره وگروههای فهیم تماشاگرفیلم، خطری است‌که گسترش طبیعی وپیشرفت کیفی جشنواره تهران را تهدید میکند، ودرعین حال باعث خواهد شدکه ازنظر تجارتی، شرکت دراین جشنواره فاقد یك «قاعده بالقوه» قابل توجه بنظرآید.

اما درمورد جشنواره دهلی: میدانید که بازار فیلم درهندوستان مشخصات اقتصادی خاص خودرا دارد. سهمیه‌های واردات فیلم معدود و محدود است، وازچند سال قبل‌که درپایان دوره قرارداد مشهور به "Film Agreement" دولت هندوستان قرارداد مزبوررا تمدید نکرد، حتی تعداد فیلمهای وارداتی آمریکا به‌هند نیز به‌صفر رسید. خلاصه آنکه درحال حاضر این بازار وسیع چهارصد میلیونی عملاً به‌طورکامل برمحصولات خارجی بسته است ودرفهرست بازارهای سینمائی جهان (باز تکرار میکنم: درحال حاضر) ارزش عملی ندارد. اما آیاایجاد جشنواره دهلی دری نیست‌که براین بازارعظیم بازشده؟ دانستن پاسخ این سئوال است‌که‌تجارت سینمائی‌را وسوسه میکند، واین میتواند عامل بسیار مهمی درتوفیق احتمالی این جشنواره باشد. بعنوان مثال: خود ما به‌این جشنواره توجه فراوان داریم، چراکه امیدواریم بتواند درشناسائی سینمای ایران درهندوستان بطور چشمگیری مؤثر باشد.

■ گروهی برنامه‌های جشنواره را زیاده ازحدمتنوع‌وبرنامه‌هارا فشرده میدانندومیگویند که قادر نیستند همه برنامه‌هارا ببینند. این عده پیشنهاد میکنندکه زمان جشنواره طولانی‌تر وتعداد برنامه‌هاکمتر شود. عقیدهٔ شما چیست؟

— به‌این میماندکه به «لوور» اعتراض شودکه چرا آثار هنریش بسیار بیشتر ازمقداری است‌که یك تماشاگر میتواند حتی درمدت دو سه هفته ببیند! ویا به‌یك ناشر بزرگ خرده بگیریم که چرا تعدادکتابهائی‌که منتشر میکند ازآن مقدارکه ما میتوانیم بخوانیم بیشتر است!

بهرحال علی رغم این نکته‌که این اعتراض بنظر من منطقی نمیآید، میخواهم اطمینان دهم که جشنواره تهران درجهت تبدیل به یك«سوپر مارکت» وسیع سینمائی حرکت نمیکند، اما درعین حال نمیخواهد یك «بوتیك» اختصاصی برای‌گروههای محدودی ازتماشاگران داخلی وشرکت‌کنندگان خارجی باشد ـ اهمیت یك جشنواره نه‌فقط به‌کیفیت فیلمها بلکه به‌ابعاد فیزیکی آن جشنواره نیز بستگی دارد. هدف، این نیست‌که جشنواره تهران چیزی در ردیف یکی ازدویست جشنواره‌های مختلف وکمابیش محدودی باشدکه درهمه‌جا برگزار میشوند، بلکه هدف اینست‌که تاسال ۱۹۷۸ یکی از دو جشنواره بزرگ سینمائی جهان باشد بدون آنکه الزاماً راه پیشرفت وفرمولها وسلیقه‌ها و خط مشی‌های آن یك جشنواره دیگررا تقلیدکند برعکس من تصور میکنم‌که جشنواره تهران رویدادی است «متفاوت»که تفاوت‌هایش را موقعیت جغرافیائی و مشخصات ملی ما تعیین میکند.

اما درمورد طولانی‌ترکردن‌زمان‌جشنواره، میدانیدکه دراین جهت قدم برمیداریم و امسال مدت جشنواره به دوازده روز رسیده است و انشاالله بتدریج (شاید درطی سه سال) این‌مدت را به‌پانزده روز خواهیم رسانیدکه حد اکثر مجازی است‌که برای جشنواره‌های مسابقه‌ئی فعلاً درمقررات عمومی «فیاپف» پیش‌بینی شده است.

شاید لازم به‌توضیح باشدکه مسئله بظاهر ساده تعداد روزهای یك جشنواره بزرگ، درحقیقت موضوع بغرنجی است‌که بیشتر ازهمه به‌بودجه و امکانات تشکیلاتی ومسائلی ازاین قبیل ارتباط دارد.

بهرصورت، این نکته نیز بایدگفته شودکه جشنواره صرف‌نظر ازوظیفه کشف وعرضه آثار باارزش، این هدف‌را نیز دنبال میکندکه هربار تصویر کامل‌وجامعی ازچگونگی خلاقیت‌سینمائی امروزی درمناطق مختلف جهان دربرابر چشمان شرکت‌کننده بگستراند. طبیعتاً، ومتأسفانه این ارزش عظیم اطلاعاتی بدست نخواهد آمد مگر آنکه خودرا به‌نمایش تك وتوکی شاهکاروآثار باصطلاح دارای کیفیات مطمئن وازقبل پذیرفته شده محدودنکنیم. روزیکه جشنواره‌هاجستجوی خودرا فقط دراین چهار چوب تنگ محدود کنند، درواقع تمام «دلائل وجودی» خود را

برای کمك به‌هنر وبیان سینمائی و اشاعه فرهنگ سینمائی درمیان مردم ازدست داده‌اند.

– درجشنواره دوم، برنامه‌ها ناگهان در مقایسه باسال اول بسیار وسیعتر شد، واین‌درعین حال به‌گسترد‌گی وپراکندگی کار جشنواره دامن زد. امسال تعداد برنامه‌ها وفیلمها ازسال قبل نیز بیشتر است آیا این مسئله به‌پراکندگی کار، که بخصوص شرکت‌کنندگان خارجی را دچار زحمت میکند، نخواهد افزود؟

– شما به‌مسئله‌ای اشاره میکنیدکه ازنظر تشکیلاتی، مهمترین اشکال ومهمترین دردسر ماست. قبلاً هم‌گفته‌ایم‌که جشنواره‌هائیکه در شهرهای‌کوچك برگزار میشوند، ازقبیل کان و ونیز، میتوانند ازجغرافیای شهری بـرای ایجاد یك محیط واقعی «فستیوالی» که درآن هرچیزی دریك فاصله ناچیز ودر دسترس قرار دارد استفاده‌کنند، درحالیکه درتهران، عامل جغرافیای شهری به‌ضرر ماکارمیکند، وهمینطور مسائل دیگری‌که ازمشخصات شهر سه میلیون نیمی تهران است وعرصه‌را برما تنگ میکند، ازقبیل نبودن وسائل راحت برای حمل و نقل، طرز خاص رانندگی درخیابانها، فاصله‌های‌بعید بین هتل‌های اصلی شهر وسینماهای اصلی شهر وغیره ــ اگر جشنواره تهـران، مثل کان (بعنوان نمونه) یك کاخ جشنواره داشت همه این مسائل تاحدود زیادی حل میشد، اما فعلاً ما باید بااستفاده ازامکانات موجـود بهترین شرایط‌را برای استفاده شرکت‌کنندگان خارجی و تماشاگران داخلی ازبرنامه‌های جشنواره فراهم کنیم.

کار عمده‌یی‌که دراین مورد، امسال، شده اینست‌که تمام سینماهای نمایش‌دهنده فیلمهای جشنواره دریك منطقه‌کمابیش‌محدود قراردارند، یعنی‌ازتقاطع تخت‌جمشید وپهلوی تاکمی بالاتر ازمیدان‌بولوار درخیابان پهلوی. به‌این‌ترتیب، امکان رفتن‌ازیك سینما به سینمای‌دیگر بیشترشده است. همینطور، تمام‌دفاترجشنواره‌که درسالهای گذشته درهتلی‌درنزدیکیهای‌شمیران متمرکزبود، به‌ساختمانی درخیابان تخت‌جمشید‌ودرنزدیکیهای سینماهای جشنواره منتقل شده است‌که امکان مراجعه وتماس تماشاگران جشنواره‌را بامسئولان قسمتهای مختلف بیشتر میکند. تنها قسمتی‌که هنوز درفاصله جغرافیائی بعیدی قـرار دارد «بازار فیلم» است‌که مثل سال‌گذشته‌درساختمانی مجزا درجوار هتل هیلتون برگزار میشود. اما این چیز بدی نیست، زیرا بماکمك میکندکه مرکز تجارت فیلم‌را درجشنواره، ازبقیه‌فعالیتها که جنبه فرهنگی وهنری دارد جدا نگهداریم. جشنواره‌هائی‌کـه نتوانسته‌اند این دو عامل را ومحیط‌های خاص هرکدام ازآنهارا ازهم مجزا نگهدارند، مثل کان، بنظر من چیزی ازدست داده‌اند. منظور من البته این نیست‌که بخواهم ازاهمیت بازار فیلم بکاهم. همه میدانیم‌که‌سینما بدون تجارت نمیتواند حتی یك لحظه زنده‌بماند. بخصوص ماکه مایلیم جشنواره تهران به‌صنایع سینمائی جوان بطور اعم، و صنعت سینمائی ایران بطور اخص، هرچه بیشتر کمك‌کند باید بالاترین امکانات‌را برای بازار فیلم (که باعث میشود پای‌خریداران‌وتوزیع‌کنندگان‌به‌جشنواره بازشود) فراهم آوریم. قصد من فقط اینست‌که بگویم محیطی‌که درآن تماشاگر فیلمی‌را بخاطر ارزشهای فرهنگـی و هنریش می‌بینـد و بعد باسازنده‌اش آشنا میشود وبه‌گفتگو می‌نشیند، طعم ورنگی سوای محیط تجارت وچانه‌زدن برسرقیمت‌ها دارد، و این تفاوت طعم و رنگ باید حفظ شود.



طرحی ازیك پوستر سومین جشنواره جهانی‌فیلم تهران



میکلوش یانچو

نوشته : Lorant Czigany
نقل از : فیلم کوارترلی
پائیز ۱۹۷۲

ترجمه : مسعود مدنی

طی سومین جشنواره جهانی فیلم تهران تحت عنوان « سینمای میکلوش یانچو » شاهد نمایش آثار این سرشناسترین کارگردان مجارستان خواهیم شد .

دراین بررسی تازه بعد ازمطلبی که درشماره نهم ازهمین فیلمساز داشتیم ، این امکان را میدهدکه « یانچو » معتبرترین سینماگر اروپای شرقی را بهتر بشناسیم .

توضیح یك نکته ضروری است که نام بعضی ازفیلمهای « یانچو » دراین مطلب متفاوت با نامهائی است که درمطالب گذشته نقل کرده‌ایم وعلتش منابع این مطالب است ازفرانسه وانگلیسی ، که تبدیل نام فیلمها وسیله نمایش‌دهندگان را عیناً درمطالب خود آورده‌اند ازجمله درمطلب حاضر که نام فیلم «ناامیدها» (درفرانسه) با عنوان «جمع‌آوری» درنسخه انگلیسی‌اش آمده وهم‌چنین فیلم « راه من » (درفرانسه) که درانگلستان با نام « راهی بسوی وطنم » و « سرخها و سفیدها » (درفرانسه) درانگلستان مختصر به « سرخ و سفید » شده‌است .

میکلوش یانچو اکنون بیشتر ازپنجاه سال دارد . وتنها چهار سال جوانتر از «**زولتان فابری**» برجسته‌ترین کارگردان نسل سینمای گذشته مجارستان است . **یانچو** اولین فیلم طویل خودرا درسال ۱۹۵۸ ساخت . (نام این فیلم «**زنگ‌ها به‌رم رفته‌اند**» بود) . یکی از فیلم‌های کوتاه اولیه او بنام «**فناناپذیری**» درباره یك هنرمند مجسمه‌ساز مجارستانی بنـــام «**جورج گولدمان**»[1] است که در فستیوال بین‌المللی **سان فرانسیسکو** درسال ۱۹۶۰ جایزه بهترین فیلم‌را ربود . او «**کانتاتا**» دومین فیلم طویل خود را درسال ۱۹۶۲ ساخت . ازاین فیلم درمجارستان استقبال سردی بعمل آمد . حال آنکه منتقد ایتالیائی «**اگوکازیراگی**» در باره آن چنین نوشت :

«**این فیلم ماجرای بحران زندگی یك روشنفکر ، یك جراح‌را بازگو میکند ، که یانچو آنرا باچنان بینش عمیق وفوق تصوری ارائه میدهدکه می‌توان آنرا همپایه فیلم «نه روز از سال» اثر میخائیل رم دانست**» .

یانچو درفاصله زمانی تهیه دوفیلم‌طویلش، اوقاتش‌را به‌تجربه‌وآزمایش می‌گذراند وبعنوان مستندسازی بزرگ باتکنیکی غیرمعمول ، شهرت فراوانی بدست می‌آورد . بعداز موفقیت فیلم «کانتاتا» **یانچو** بلاانقطاع فیلم‌های دیگرخودرا کارگردانی می‌کند . فیلم بعدی «**راهی بسوی وطنم**» درسال ۱۹۶٤ نمایش داده میشود ، که بیشتر ازخاطرات شرح حال گونه است وزمان آن به‌اواخر جنگ جهانی دوم باز میگردد و بازیگر جوانی‌را به‌سینما معرفی می‌کند بنام «**آندرآکوزاك**»[2] که‌در حقیقت همان شخصیت دوم **یانچو** است .

بعداز این فیلم **یانچو** فیلم «**جمع‌آوری**» رادرسال ۱۹۶۵ می‌سازدکه نام اورا درکشورهای انگلیسی زبان معروف می‌کند . او درسال ۱۹۶۷ فیلم«**سرخ‌وسفید**»را می‌سازدکه‌داستان، ماجرائی ازجنگ‌های‌داخلی‌روسیه‌را درسال ۱۹۲۰ بازگو می‌کند. سال بعد **یانچو** فیلم «**سکوت و فریاد**» را میسازدکه فیلمی درباره دوران تاریخی بعد ازجمهوری سال ۱۹۱۹ است فیلم «**مواجهه**» که درسال ۱۹۶۹ بپایان میرسد گفتگوها وبحث‌های فراوانی‌را می‌انگیزد .

این فیلم شورش‌های دانشجویان سال ٤۹ ـ ۱۹٤۸ را درموقع برسرکار آمدن دولت کمونیستی مورد بررسی قرار میدهد. دانشجویان سال‌های ۱۹٤۸ درسال ۱۹۶۹ دیگر ، پدرها ، مدیران ، پروفسورها وپزشکان میانه‌سالی‌بودند آن‌ها درفیلم «مواجهه» «**یانچو**»را «بازپرس بزرگ» وبی‌رحمی دیدندکه گذشته قهرمانـــی و انقلابی آن‌هارا خردکرده است . فیلم بعـــدی **یانچو** ، «**سیراکو**» داستان ، ماجرای عجیبی از

سالهای جنگ‌را بیان می‌کند ودرباره گروهی ازیوگوسلاوها است‌که درمجارستان مخفیانه برای عملیات تروریستی آموزش می‌بینند. **یانچو** فیلم **«آگنس‌دیه[3]»**را درسال ۱۹۷۰ می‌سازد وخبرهای سال‌گذشته حاکی است‌که او فیلم دیگری نیز ساخته است واین بار قهرمان فیلم، **«دوزا»** رهبر شورشی دهقانان مجارستانی‌درقرن شانزده است‌که زنده‌زنده سوزانده شد. نام فیلم **«تقاضای توده»** ویا **«یکشنبه قبل ازعید پاك»**[4] است.

★

همانطورکه ازنام فیلمهای ذکرشده برمی‌آید تمام فیلمهای **یانچو** بنحوی به‌یك‌واقعه مهم تاریخی ازتاریخ مجارستان مربوط میشود. این لحظات تاریخی حداقل دزتاریخ مجارستان، نقاط عطف بزرگی هستند. بااین حال این‌اشتباه بزرگی است اگر فکرکنیم **یانچو** بمعنای عام کلمه فیلمهای تاریخی میسازد. درحالیکه **یانچو** رفتار اجتماع موجود دریك زمینه تاریخی را مینگرد. آن‌هاکه غالب آثار **یانچو**را دیده‌اند، باین شناخت کشیده شده‌اندکه **یانچو** در همه فیلمهایش یك سئوال واحدرا مطرح میکند. اوهمچنین ازیك فیلمنامه‌نویس: **هراندی[5]**، یك قهرمان: **کوزاك** (که‌بروی پرده همه فیلمهایش ظاهر میشود) استفاده میکند. مناظر شبیه بهم و ازیك زاویه و بایك تکنیك فیلمبرداری می‌شوند، **یانچو** ازتکرار نمی‌هراسد ولی‌میداند، تشویش ذهنی او تاچه حد مشکل اساسی‌اش‌راکه قادر به‌تجزیه وتحلیل کامل آن روی پرده‌است، حل خواهدکرد. ولی معمائی‌که **یانچو** این چنین سرسختانه بدنبال حل آنست چیست؟ **پنه‌لوپه هوستون** برای روشن‌کردن این مسئله اصلی، اولین نمای فیلم «سکوت وفریاد» را در تحلیلی جالب از **یانچو** (سایت اند ساند ـ ۱۹۶۹) چنین توصیف می‌کند:

هیچ نمونه بهتری نمی‌توان یافت. شنزاری وسیع وگسترده می‌بینیم‌که چنان سفید و روشن است‌که درنگاه اول بنظر ممکن است یك منظره برفی بیاید. یك زندانی و مستحفظش ازکناری می‌گذرند. درباره رابطه این دو تردیدی نمی‌کنیم. ولی آن‌ها نسبت به‌هم خصم‌آلود نیستند. هیچ اضطراب و تشویشی درمیان‌نیست. محافظ به‌زندانی می‌گوید «برایم یك شاخه بیاور» و سپس به‌تپه شنی اشاره‌کرده، میگوید: «نه، ازآن بالا» ـ زندانی بکندی ازتپه بالا میرود، چهره‌اش بی‌تفاوت است وحالتی را نشان نمی‌دهد، گوئی او قبلاً انتظار این دستور ظاهراً بی‌معنی‌را داشته است، مستحفظ رو به همکارش میکندومیگوید: «چرا شلیك‌نمی‌کنی؟» شلیك اسلحه بنظر آرامش طبیعت‌را برهم‌نمی‌زند. همان وقت‌که هیکل بی‌جان زندانی‌که ازپشت مورد اصابت گلوله قرارگرفته، به‌پائین‌می‌غلطد. دربالا و آسمان، پرنده‌ای نوا سر میدهد. ولی این صدا، صدای پرنده‌ای وحشت‌زده نیست، دوربین واقعه‌را بابی‌تفاوتی ضبط کرده است. دوربین بروی دستی‌که درهم می‌پیچد یا خونی که‌بآرامی روی چهره سرد زندانی سرازیرمیشود تأکید نمی‌کند. قتل وفقط قتل و نه‌یك جنایت یا حکم اعدام، کاملاً عملی اتفاقی وفاقد عاطفه و احساس است، بدین ترتیب یك رابطه اساسی انسانی بوجود می‌آید. انسان بااسلحه دارای قدرت است وطرف دیگر یعنی قربانی این امررا می‌پذیرد. همانطورکه درشطرنج رخ سربازرا می‌زند، مرگ نتیجه یك حرکت است. خانم «هوستون» نظرات خویش‌را دنبال می‌کند:

واین البته بدون هیچ تردید سرزمین **یانچو**است که‌درآن قوانینی این چنین حکمفرماست. سرزمین **یانچو** دنیای بسته‌ای است‌باقوانین‌مربوط بخود. نظیر بازی شطرنج، نمی‌توان حرکتی خلاف مقررات انجام داد. و یااگر انجام شد بازی متوقف میشود. می‌توان ازقانون اجتناب کرد، حتی میتوان آنرا نادیده شمرد، ولی زندگی همچنان ادامه می‌یابد. درشطرنج فیل نمی‌تواند باقوانین حرکتی اسب دربازی حرکت کند. تخته شطرنج همان‌پرده عریض‌است چراکه زمینه اصلی برای دنیای **یانچو** همان دشت[6] صاف ومسطح بی‌انتهاست همان دشتی‌که زیبائی عقیم و وحشی آن را دوربین **«جورج هولرینگ[7]»** در فیلمش Hortobagy (۱۹۳٤) برای سینما کشف‌کرد.

بزودی درمی‌یابیم که درفیلم **«جمع آوری»** این محل جائی نیست‌که بتوان چیزی‌را درآن مخفی‌کرد. چند درختی هست وآفتاب سوزان، سایه‌های تندی، اطراف دیوارهای سفید، تنها ساختمان مزرعه می‌اندازد. اگر برای فرار از غریزه و احساسات تبعیت‌کنید، لحظه حقیقت نزدیك خواهد بود: چراکه گوئی درفضای بازی محبوس شده‌ایم. دشت بی‌انتهاست وتاآنجاکه چشم کارمی‌کند، گسترده شده، جائی برای فرار وجود ندارد. منظره دشت غالباً دارای خطوط افق است و وجه مشخصه آدم‌هاکه خطوط عمودی هیکل آنها باشد، درابعاد بزرگ این زمینه، ازنظرها محو میشود.

مهره‌های شطرنج بدو قسمت مجزا تقسیم شده‌اند: ظالمین ومظلومین ویا حتی ساده‌تر از این، اگر دوگروه وجود داشته باشند، تنها یك گروه است‌که می‌تواند صاحب قدرت باشد. و این قانون اصلی بازی **یانچو** است. **یانچو** می‌خواهد ثابت‌کند، آن‌هاکه قدرت‌را دراختیار دارند، ازآن استفاده می‌کنند نه‌بخاطر آنکه شریر یا ضرورتاً بدکار هستند و یافاقد عرف واخلاق هستند، بلکه این تعاریف وقوانین‌است‌که باعث می‌شود آن‌ها ازقدرت خویش بهره گیرند. چراکه قدرت تنها وقتی وجود داردکه ازآن استفاده شود موضوعی‌که دراثبات این قضیه بما کمك می‌کند، اینست‌که، دراین بازی شطرنج حالت «کیش» وجود ندارد. واین احتمالاً درس تلخی است ازتاریخ اروپای شرقی. پس اگر درسرزمین **یانچو** زندگی می‌کنید: مجبور خواهید بود، ازاین قوانین پیروی‌کنید.

یانچو برای آنکه بینش بیشتری در مورد ماهیت قدرت بدست آورد، بطور مؤثری جهان راخلاصه ومختصرمی‌کند. ابتدا، تمام ارزشهای انسانی تعیین‌کننده‌را بدورترین نقطه ممکن می‌اندازد. ودرتصاویر فیلمهایش از مجردات اصلی و اشکال متضاد آن‌ها استفاده میکند، سپس این دسته‌بندی‌هارا به‌روابط وشخصیت‌های انسانی منتقل می‌کند.

بازیگران مجاز نیستند، آنچه در ذهن شخصیت‌هائی‌که‌نمایانگر آن‌ها هستند، میگذرد، نشان دهند. سخن تنها درحد، کلمات امر و فرمان، ودرمواقع لزوم، ویا برای بیان بعضی اطلاعات‌وآگاهی‌هاست این ایجاز ضروری است، چراکه نمی‌گذارد، رابطه‌ای‌که بواسطه توازن نامتعادل قدرت ایجاد شده، از نظرها ناپدید شود. اگر باید به‌دستگاه کامپیوتری اطلاعاتی داد، صرفنظر ازاینکه این اطلاعات چقدر پیچیده باشند، مجبوریم، آن‌هارا بخش بخش‌کنیم تا درنظام دو بخشی دستگاه کامپیوتر جای‌گیرد. و نظام دو بخشی **یانچو** نیز، همان ساختمان قدرت‌است. ازاین رو، چندان‌ضروری نیست بینندگان بازمینه تاریخی فیلمهای **یانچو** آشنائی قبلی داشته باشند. خودرا مجبورمی‌بینیم، حد اقل یك خلاصه کامل ازداستان یکی از فیلمهای **یانچو**را بازگوکنم تا ویژگیهای فکری اورا درمورد مسئله قدرت بیان کرده باشم.

اکثریت منتقدینی‌که درمورد **یانچو** اظهار نظرکرده‌اند، متفق‌القولندکه فیلم **«جمع آوری»** محتملاً بهترین فیلم اوست، و درحال حاضر، درحدخود اثری کلاسیك ازسینمای معاصر است. پس خلاصه‌ای ازداستان این فیلم‌را بخاطر اهمیت آن بیان می‌کنیم.

ماجرای این فیلم درسالهای ۱۸٦۰ اتفاق می‌افتد. زمانی‌که ایتالیائی‌ها داشتند خودرا از سلطه حکومت «هابزبورگ» و «پاپال» رها می‌کردند. مجارستانی‌ها درآن زمان احساس کردند لحظه مصالحه بااطریش فرارسیده، گرچه هنوز یك انزجار عمومی ازاطریشی‌ها درمیان مردم مجارستان وجود داشت. خاطرات اعمال تجاوزکارانه آن‌هاکه انقلاب ۱۸٤۸ را درهم کوفت، هنوز دراذهان عمومی وبخصوص‌درمیان مردم ده و روستا باقی مانده بود. دولت برآن بودکه نظرات عمومی‌را یگانه ویکپارچه موافق

گرداند. ازاین‌رو، یك نماینده سلطنتی، مأمور شدکه به‌تمام آشوب‌های «دشت عظیم» فیصله بخشد. جائیکه نه‌تنها دهقانان آن، خاطره‌رهبر تبعید شده انقلاب «کوزات[8]» را زنده نگاه میداشتند، بلکه درانتظار یك قیام اجتماعی‌دیگر بوده وبخاطر آن ترانه‌هائی‌هم می‌خواندند.

«رادوی[9]» نماینده دربار تمام این افراد را درقلعه‌ای‌که گوئی اصلاً وجود خارجی ندارد، جمع‌کرد منظور اصلی ازهمه این‌کارها، این بودکه نشانه و اثری از «روزا[10]» خطرناکترین تبه‌کار محلی وشخصیت افسانه‌ای انقلاب بدست آید. بازجوئی بکمك آخرین روش‌ها و همراه باخشونتی ضمنی روز وشب ادامه می‌یافت، اراده یك‌یك زندانی‌ها، بکمك اقسام روش‌ها درهم می‌ریخت، وبالاخره این نتیجه بدست‌آمد که غالب این افراد، متمایل به‌همکاری در امر قیام بوده‌اند، حتی آن‌هاکه قبلاً هیچ جرم و جنایتی مرتکب نشده وبه‌سرنوشت خود تسلیم نیز بودند. این افراد جاسوسی یکدیگرراکرده وهمدیگررا انکارمی‌کردند وبه‌امیدهای واهی دل می‌بستند.

اکنون، تحلیل **یانچو**را ازاین نظام ظلم و تجاوز، درپیش داریم: مظلومین، مردم، دهقانان، مزرعه‌دارها وکارگران زمین هستند بسیاری ازآن‌ها، قربانی یك اقتصاد عقب‌افتاده هستند: چند نفری تبه‌کار درجه دو بوده، وشاید یکی دو تای آنها مرتکب قتل و دزدی شده‌اند. ولی اکثریت‌آنها به‌هیچ‌جهت مقصرنیستند، بغیر ازاینکه، گاه‌گاهی ازسرنوشت خویش، احساس تلخی ونفرت‌کرده‌اند. آن‌ها آدم‌های خاصی هستندکه می‌کوشند، هویت خودرا حفظ‌کنند. وازروی‌غریزه آنچیزکوچك‌راکه موجودیتشان را ازسایرین مشخص می‌کند، ازدیگران مخفی می‌نمایند، این افراد ساخته شده‌اند تارنج ببرند وسرنوشت خویش‌را نیز پذیرفته‌اند. ولی این تسلیم به‌قضا، امریست موقتی. اگر آنها کوچکترین امید نجاتی درکار ببینند، بلافاصله برای بقا، شروع به‌خدعه ونیرنگ می‌کنند.

برخلاف این افراد، نیروهای اصلی ظلم وتجاوز، کمتر ازمظلومان وقربانیان، موجودات ویژه ومشخصی هستند چراکه ما تنها آن‌هارا درزمینه وظیفه وکارشان می‌بینیم. کمتر بطور مستقل وفردی بنظر می‌آیند. بیشتر چهره‌اشان دریونیفورم‌های تیره‌اشان مخفی شده. وباطرزی کاملاً بی‌تفاوت ولی ناشی ازقدرت بلاشرط، سئوال‌هائی می‌کنند.

اقتدار این افراد ازیك قدرت سیاسی دور ازدسترس سرچشمه میگیرد. وقتی یکی ازاین بازپرسان، خلع مقام شده وهمراه باسایردهقانان درمحیطی محصور انداخته میشود، درمی‌یابیم که نیروی عجیب تجاوزگری او از «تمایل درونی او به تجاوز» ریشه می‌گیرد.

یکی از «انها» بصورت یکی از «ماها» درآمده است، تنها بخاطر آنکه اورا بجرم، یك تبه‌کار خطرناك بودن، متهم کرده‌اند. این نظام ظلم و تجاوز، نه‌تنها برای قربانیان بلکه برای بینندگان نیز عجیب ومبهم است. حتی پست‌ترین «تجاوزگران» ازچیزهائی آگاه‌است که دانستن آن برای «قربانیان» ممنوع است بدین طریق است‌که **یانچو** ازنظرعاطفی بینندگان رانسبت به‌سرنوشت«شخصیت‌ها»وابسته ومسئول می‌سازد ازطرفی باآن جدائی و انفصال‌که **یانچو** بکمك استفاده ازفضای بی‌انتهای دشت آنراخلق می‌کند، این احساس بما دست میدهدکه گوئی درجزیره بیابان‌مانندی‌گرفتارشده‌ایم. هیچگونه ملاحظات اخلاقی، قوانین قدرت‌را محدود نمی‌کند. صحنه بسیار مهمی درفیلم است‌که در آن دختری‌را برهنه‌کرده وتاحد مرگ او را کتك می‌زنند. این صحنه نیز بروشی کاملاً اتفاقی وغیر عادی فیلمبرداری شده. تصاویر به‌رنج وعذاب اعمال شده، تأکید نمی‌کند. تنها دوربین بایك حرکت کند وآهسته، توازنی برقرار می‌نماید، بین آن مقدار آگاهی تصویری که باید ازصحنه اخذ شود، تامعنی ومفهوم وقایعی‌که درحال انجام است درك شود و ضبط تأثیر این خشونت ضمنی برسایر بینندگان، قربانیانی‌که مجبورند، این حادثه‌را از بالای برج زندان تماشا کنند. بالاخره می‌فهمیم که مقصود ازاین عمل غیر انسانی، ارضای تمایلات خشونت جویانه درتجاوزگران نبوده، بلکه تنها بدست‌آوردن اطلاعاتی ازنامزد دختر مورد شکنجه است.

برای آنکه زیاده از حد تأکید نشود، حتی بعضی اوقات این اعمال غیرانسانی‌وشکنجه درجلوی دوربین وصحنه نیز انجام نمی‌شود. درسرزمین **یانچو**، رنج وعذاب بعنوان پدیده‌ای طبیعی قبول وپذیرفته میشود، قوانین بازی شامل همکاری قربانیان است درعملی‌که به‌انهدام خودشان می‌انجامد. **یانچو** بخوبی مقاصدش‌را بیان می‌کند.

اگر وجود این قوانین‌را درخارج از سرزمین **یانچو** به‌تصور درآوریم، شاید وحشت اتفاقات اخیر بیادمان آید. دراثر کمی تأمل این سئوال برایمان پیش می‌آید:

چرا درآثار **یانچو**، مردم باید به‌انهدام ونابودساختن خود کمك کنند؟ چرا یهودیان تقریباً بدون هیچ مخالفت بسوی اطاق‌های گاز رهسپار شدند؟ چرا مردم بسیارعادی، درکارهای شرارت‌بار همدست وشریك شدند؟ چرا آن‌ها درطول مرحلهٔ «اصلاح وتصفیه» قبول‌کردندکه همشهریان وهموطن‌های آن‌ها، آدم‌های خائن و جاسوسی هستند؟ چرا آنها درتهیه آن محاکمه‌های ساختگی باآن مدارك جعل شده همکاری کردند؟ چرا قربانیان قبول کردند منافع حزب بوده است‌که ایجاب‌کرده، آن‌ها نقش خودرا بعنوان خائن قبول کنند؟

یانچو باین چراها کاری ندارد، زیرا میداندکه به‌آن‌ها نمی‌توان پاسخ داد. این بینش او در «چگونگی» اورا بصورت یك هنرمند برجسته درآورده است. وشاید بخاطر این فکر دائمی **یانچو** درمورد طرق مختلف شکنجه‌های جسمی وذهنی باشدکه، منقدی اورا بخاطرآن، استاد خشونت‌های هنری مینامد. ولی این تفسیری‌گمراه‌کننده است. این نظریه ممکن‌است برساندکه **یانچو** یك **«مارکی دوساد»** جدیداست. هیچ چیز ازیانچو بعید نیست. اوکوشش می‌کند تا به‌مسائل وموارد مختلف بطور ذهنی ننگرد **یانچو** نمی‌خواهد درحوادث نقشی داشته باشد.

فیلم **«جمع‌آوری»** نظیر فیلم **«سکوت و فریاد»** و یافیلم **«سرخ وسفید»** اثری بسیار آگاهانه است. در این فیلم تشویش روانی، نتیجه، فقدان آگاهی لازم درموردمقاصدکارهای عجیبی است‌که ازصاحبان قدرت سرمی‌زند. ما همان اضطرابی راکه قربانیان دارند، حس می‌کنیم. وحشت ازشك و تردید بوجودمی‌آید. ولی دوربین وحشت قربانیان‌را به‌سختی واحتیاط ضبط می‌کند. ضبط احساسات وعواطف آنان مطرح‌کردن مسائل روانی‌را ایجاب می‌کند، واین همان عاملی است‌که **یانچو** باتمام قوا ازآن سرباز می‌زند وبهمین خاطر است‌که بازیگران نیز بسیار کم سخن می‌گویند. این همان‌حرکت تقریباً دائمی دوربین **یانچو** است‌که بوسیله آن احساس انفصال وجدائی ایجاد میشود.

درصحنه‌ای ازاین فیلم، تماشاگر شاهد صحنه‌ای است‌که شخصیتی‌که قبلاً باآن رابطه برقرارکرده درآن می‌میرد ولی دوربین ناگهان درآن ازتصویر عمومی به‌حادثه نگریسته و یا بابی‌تفاوتی بسوی آسمان میرود. درحقیقت دوربین نوعی آگاهی وهشدار ازچگونگی روابط انسانی می‌باشد.

عامل نسبیت بمیان می‌آید. واین همان «لاقیدی نیکخواهانه» جهان است که **«کامو»** ازآن سخن می‌گوید. استفاده مکرر ازیك‌تکنیك می‌تواند به‌عادت منتهی شود، بسیاری منتقدین هستندکه **یانچو**را به‌تکرار وعادت‌گرائی متهم کرده‌اند. وآنهم نه‌بدون دلیل، بعنوان نمونه دشت‌مجارستان‌وجلگه‌روسیه‌درفیلم**«جمع‌آوری»** و فیلم **«سرخ وسفید»** نه‌تنها هردو دارای یك کارکرد هستند، بلکه حوادث مشابهی درآن‌ها اتفاق میافتد بااین اختلاف‌که‌در **جمع‌آوری** نقش ظالمان و مظلومین همیشگی است، حال آنکه درفیلم **«سرخ وسفید»** سرخ‌ها وسفیدها هر دو دستخوش فراز ونشیب‌هائی میشوند. **یانچو**

دو روی گوناگون یك مسئله‌را بررسی میکند وسبك بیان او به‌بیان این مقصود بطور مؤثری کمك می‌کند .

اگر ما زمینه واطلاعاتی ازفیلمسازی اورا داشته باشیم ، آشکار خواهد شد ، یانچو همواره درجستجوی تازگی‌های سبك بیان است. مقاله‌ای درباره **یانچو** در **«فصل‌نامه مجارستان نوین»** چاپ شده‌که اورا درطول مرحله فیلمبرداری نشان میدهد . خبرنگار خود تعجب می‌کند . **یانچو** درطول فیلمبرداری برداشت‌های مختلف مردد وبی‌ثبات است . او مدت زمانی طولانی درمورد زاویه دوربین درصحنه فکر می‌کند و به فیلمنامـــه مراجعه نکرده و حتی قصد این کارراهم نمی‌کند . بعبارت دیگر **یانچو** بداهه‌سازی می‌کند . بااینکه او ازآنچه می‌خواهد فیلمبرداری‌کند ، آگاهی کامل و روشنی دارد، تقریباً همیشه درمورد روش بیان آن مردد وبی‌ثبات است . ولی اگر تمام جوانب نحوه‌کار اورا درنظر بیاوریم ، می‌بینیم او یك فیلمساز مطلق‌الرأی‌است. **یانچو** آزادی‌بازیگر، فیلمنامه‌نویس ، وفیلمبردار را بطور یکسان محـدود می‌کند . درمورد محتوی مکالمه‌ها وگفتگوها زیاد وسواسی نیست . درمورد آن‌ها راهنمائی کلی می‌کند : «اینجا تو چیزی میگوئی» ، «یك جمله خودت پیداکن» ولی یك عامل قطعی است ، این «یك چیز» نباید حاوی ارزش‌هـای تعیین‌کننده یانوعی فلسفه ونظریه باشد . برطبق نظر **یانچو** ، بازیگر نباید نقش خودرا تحلیل کند ، چراکه این کار تنها وظیفه وحق بیننده است .

ازاین مواردویژه، آشکار میشودکه تاریخ برای **یانچو** تنها یك عامل درجه دوم است . تنها یك عذر وبهانه است . چراکه او عوامل مهم و عوامل جزئی‌را به‌یك اندازه وبه‌دلخواه درفیلم‌هایش تغییر می‌دهد . وجودآن جامه زیبای پلیس ، آن ردای «بال خفاش» در فیلم **«جمع آوری»** ازنظر تاریخی قابل قبول نیست دژی‌که بازجوئی درآن انجام میشود در دشت مجارستان نیست ، بلکه درشهر «زیگاد[11]» قرار دارد . همه این‌ها باعث شد، منتقدین مجارستانی، **بلافاصله** باین نقائص اشاره کنند . وتاریخ‌دانان درمقاله‌های مفصل بااو به‌ستیز پرداختند . ولی **یانچو** بیشتر ازاین نمی‌تواند به‌تاریخ کشورش وقعی بگذارد او تاریخ‌کشورش‌را می‌شناسد و در دوران دانشگاه ، بسیاری ازاوقات خویش را به‌مطالعه تاریخ ، ادب عامـــه ومردم‌شناسی اجتماعی پرداخته .

حال‌که فهمیدیم ، تاریخ تنها وسیله‌ایست برای بیان پیام‌های **یانچو** ، باید دید ، آیا او میخواهد یك پیام صریح سیاسی‌را در پوشش ناچیز «ظالمین و مظلومین» به‌بینندگان بدهد؟








ردیف‌اول : آهنگ شاعرانه – زنگها به‌رم عزیمت‌کردند
ردیف دوم : ناامیدها (جمع‌آوری) – راه من (راهی بسوی وطنم)
ردیف سوم : سرخ وسفید – سکوت و فریاد

بسیاری ازمنتقدین‌تصورکردندفیلم‌**«جمع آوری»** تجسم استعماری انقلاب ۱۹۵۶ مجارستان است . وقتی این فیلم دراروپای غربی بنمایش درآمد ، این تفسیر درمیان مهاجرین مجارستانی آن‌زمان بسیار طرفدار پیداکرد .

ولی باید دانست‌که فیلم‌های **یانچو** بدون هیچگونه تخلف سیاسی آشکار هستند .

یانچو از اظهارنظر سرباز زده و سکوت خویش‌را همچنان حفظ می‌کند . وحق‌هم‌دارد، چراکه نوشته او برپرده سینما است . اگر او توضیحی اداکند ، موجودیت خویش‌را بعنوان هنرمند لگدمال کرده است که درآن صورت‌کاری کرده است‌که به‌بازیگرانش اجازه انجام آن را نداده ، یعنی ازبین‌بردن امکان تجزیه و تحلیل اثر بوسیله بیننده ومداخله درحقوق او .

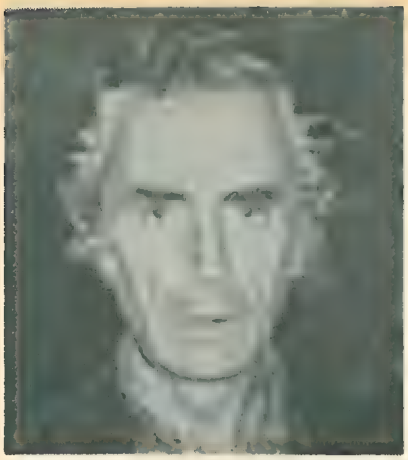
شاید **یانچو** می‌خواهد ، حقایق ساده‌ای‌را بما نشان دهد ، که بسیار مشکل می‌توان بآن‌ها دست یافت شاید او می‌گوید، کشتن یاناقص کردن یکدیگر امری نیست‌که بتوان آنرا با مـــرام ، مذهب ویاحتی وفاداری به‌جناح خاص توجیه کرد . و اینکه درحیطه وسیع این جهان‌بی‌تفاوت ما ، این اعتقادات پوچ و بیهوده است .

ولی بااین همه ، ما مجبوریم ، این حقیقت ساده‌را همچنان درهرزمینه ودرهرجنگ تازه دوباره‌کشف‌کنیم . بااینکه بنظر میرسد ، ما در جناح درمانـدگان و قربانیان شکست خورده باشیم ، بازهم مقصر خودمان هستیم‌که‌در انهدام خویش می‌کوشیم .

یك عامل قطعی و روشن است : **یانچو** نظیر تمام هنرمندان بزرگ ، مسئول و متعهد است . او به‌آن جرقه ناچیز امیدی اعتقاد دارد، که علیرغم تجاوز و خشونت فراوان بالاخره روزی ، سکوت دردآور مظلومین بپایان خواهد رسید وبه‌فریادی بلند خواهد انجامید ، فریادی که بنیادهـــای گوناگون تمام حکومت‌هـــای توتالیتاریانیستی‌را بلرزه درخواهد آورد نظیر نوای‌کرناکه دیوارهای فلسطین‌را درهم ریخت .

---

1 - George Goldmann.
2 - Andras Kozak.
3 - Agnus Dei.
4 - Palm Sunday.
5 - Herandi.
6 - Puszta.
7 - George Hollering.
8 - Kossuth.
9 - Radoy.
10 - Rozsa.
11 - Zegad.



گپی دوستانه نه فقط درباره سینما با میکل آنجلو آنتونیونی

ANTONIONI

مترجم : کامران شیردل

مصاحبه‌کننده : انزوبیاجی

قرار بود کتابی درباره صد نفر از بزرگان معاصر امروزی بچاپ برسد . دربین این صد نفر اسم او نیز بچشم میخورد . درآمریکا اورا مانند سلف کبیرش فقط میکل آنجلو صدا میزنند – کلیه سناریوهای اورا دریك کتاب جمع آوری کرده‌اند درست مانند «درایر» . همراه با «فللینی» و «ویسکونتی» یکی از «سه غول» بزرگ سینمای ایتالیاست . فکرمیکنم شصت سال دارد با موهای خاکستری ، چهره‌ای پرچین ، صورتی درهم فرورفته . عصبی ومغموم . امروز یك صبح یکشنبه است ، ازپنجره بزرگ خانه او رودخانه «تیبر» را می‌بینم . هیچکس درآنجا نیست . نه قایقی ونه زوج عاشقی ، فضا وهوای آرام ولی خسته روزهای تعطیل حکمفرماست .

اورا زمانی‌که عضو هیئت تحریریه مجله «سینما» بود ، شناختم : سی سال قبل از «فررارا» به «رم» آمده بود تا بخت خودش را آزمایش‌کند . اولین فیلم مستندش با الهام ازرفتگران رمی ساخته شده . هنرپیشه زن اولین فیلمش «لوچابوزه» زیبا وجوان بود . شرح وقایع یك عشق‌که طبیعتاً باغم وشکست توأم بود . بعدها اورا «شاعر اضطراب وتشویش» نامیدند . او بودکه ازطریق سینما برای مردم معنای «ازخود بیگانگی» را تشریح‌کرد .

ازمصاحبه‌کردن دل خوشی ندارد وازکنفرانس‌های مطبوعاتی روگردان است . دوست ندارد تا مرکز توجه وکنجکاوی دیگران قرار بگیرد . دیگرانی‌که با چشمانی دریده اورا برانداز میکنند ، چیزی همانند یك امتحان . اما من با او آزادانه حرف میزنم واین یك‌گفتگوی بی‌غل‌وغش بین دودوست است‌که مدتها بود همدیگررا ندیده بودند .

«انزوبیاجی»

انزوبیاجی یکی از مشهورترین و موفق‌ترین‌روزنامه‌نگاران‌امروزایتالیاست. او اخیراً تمام مصاحبه‌هایش‌را بامشاهیر، هنرمندان ، سیاستمداران ، نویسندگان جهانی درکتابی جمع‌آوری ومنتشرکرده است . نام این‌کتاب «درباره شما چنین میگویند . . . .» است واین‌گزیده‌ای ازصحبت‌های «میکل آنجلو آنتونیونی» فیلمساز شهیر ایتالیائی با آقای «انزوبیاجی» است :

■ **خودت بهتر میدانی راجع به چی میخواهیم حرف بزنیم . بریده‌های جراید چند سال اخیررا میخواندم : میگویند تو خجالتی هستی ، درون‌گرا هستی ، زخم‌پذیر و شکننده هستی ، تنها هستی ، گوشه‌گیری وازنظر روانی بی‌دفاع هستی، چیزی‌درحد ملغمه‌ای‌ازتئوریهای فروید . نظرخودت دراین باره چیست ؟**

آنتونیونی – باید ازخودم بیرون بیایم تا بتوانم راجع به خودم قضاوت‌کنم . من یکی از آن آدمهائی هستم‌که خیلی کم راجع بخودشان فکر میکنند . ضمناً برایت بگویم‌که میگویند : آنتونیونی مغرور وخودخواه است ، یك اشرافی است ، یك روشنفکر گندیده است . خلاصه کنم باید اینهارا ازآن‌کسانی‌که خیال میکنند مرا خوب میشناسند بپرسی هنگامیکه باید صحنه‌ای‌را درخیابان فیلمبرداری‌کنیم ودرنتیجه همه چشمها متوجه من است دلم میخواهد زمین دهان بازکند و مرا ببلعد ، اما بعد همه این عقده‌ها از بین میروند ، بآنها عادت می‌کنیم .

■ **برای تو موفقیت چه معنائی دارد ؟**

آنتونیونی – چیزی‌که می‌آید ومیرود مثل یك تاب، من سعی‌کرده‌ام‌کمتر درباره موجودیت آن فکرکنم . از موفقیت تابحال سوء استفاده نکرده‌ام . اگر زرنگتر بودم الان دریك چنین موقعیتی زندگی نمیکردم. درست مثل اینست‌که میخواهم فیلم اولم را بسازم . همه بحثها وجنگ وجدلها را از اول باید شروع‌کنم ، همیشه مجبور بوده‌ام ازصفر شروع‌کنم . بعد از «آگراندیسمان» پیشنهادات زیادی بمن شد «قله زابریسکی» با تمام سروصداها وبحث‌هائی‌که برانگیخت لطمه‌ای شدید بمن زد. تقصیر هم ازمن بودکه دربرخورد با مسائل آمریکا خیلی خوش‌بینانه وساده‌لوحانه بدون دردست داشتن تجربه‌کافی وزندگی‌کردن درآن محیط دست بکار شدم ، باید درداخل مسائل قرارگرفت تا بتوان آنها را بیان‌کرد ونشان داد. بهنگام کودکی دوست داشتم تا با عروسکها بازی‌کنم ، آنها را حرکت میدادم ودراطرافشان شهرهای کوچك‌میساختم‌واگردربیان‌قصه‌ای‌که میخواستم آن را تعریف‌کنم موفق نمیشدم آنوقت ازشدت خشم دیوانه میشدم . پس می‌بینیدکه ضمناً یك آدم افراطی وخشن هم هستم .

■ **دوران جوانی تو درشهر « فرارا » تا چه حد درزندگی‌وحرفه‌ات تأثیر گذاشته‌است؟**

آنتونیونی – اولاً بگویم‌که حتی بدون دوران «فرارا» هم جوانی ارزش‌وتأثیرخودش را بجا میگذارد . من این دوره رانسبتاً خوب گذراندم وازآن‌زمان‌خاطره‌های رؤیائی‌وزیبائی دارم‌که با یادگارهای آن شهر درهم آمیخته‌اند.

اما همه اینها برایم بصورت افسانه‌هائی درآمده‌اند وبهمین دلیل هم رغبت چندانی به بازگشتن به « فرارا » ندارم . دوران خوب وخوشی بود ، من هیچ چیز ازهمه آنچه‌که در اطرافم اتفاق می‌افتاد ، نمی‌فهمیدم . از یك خانواده خرده بورژوا درآمده بودم و پاتوقم شراب فروشی‌های مخصوص اشراف‌زادگان بود. قهرمان تنیس بودم ودوست داشتم با دخترهای عامی عشقبازی‌کنم ، اغلب تا ساعت چهار صبح با درشکه درشهر ولگردی میکردیم . بله ، با «جورجو باسسانی» خیلی‌دوست‌بودیم . درزمین تنیس من بهترین بودم . منهم ، سالنهای مهمانی ورقص‌وباغهای‌فینزی‌کونتینی‌را دیدم ومیشناسم. واقعاً چه جذبه چشمگیری داشتند .

■ **ازآن زمان چه چیز را بهتر وبیشتر بخاطر میآوری ؟**

آنتونیونی – زنهارا واین‌را بدون‌احساس میگویم .

■ **دلیلش را نمی‌فهمم .**

آنتونیونی – آمدن پدرم با آنچنان شوك عصبی وروانی توأم بودکه تقریباً خاطره آن روزگاران را ازبین برد . دراینجا جنگ برعلیه همه چیز وهمه‌کس‌است . زندگی‌کردن‌براساس قوانین‌ومقرراتی صورت میگیردکه من‌دوستشان ندارم وبرای من ساخته نشده‌اند .

■ **چرا ازروزنامه‌نویسها خودت‌را مخفی میکنی ؟**

آنتونیونی – من حراف خوبی نیستم . از این گذشته «تیك»هــای عصبی شدیداً آزارم میدهند واگربراین مشکل‌فیزیولوژیکی غلبه‌کنم باز یك مشکل باقی میماند وآن‌اینکه هیچوقت نمیدانم ونمی‌فهمم چه موقع وچه وقت سؤالهای آنها ازروی حسن‌نیت است .

■ **صحنه‌های برهنه فیلم آگراندیسمان وآن درهم‌آمیزی سه نفره مدلها وعکاس‌درزمان خودش خیلی سروصدا بپاکرد . عقیده تو راجع به «آخرین تانگو درپاریس» چیست ؟**

آنتونیونی – یك مرد ویك زن دررابطه باهم میتوانند خیلی بیشتر ازآنچه که درفیلم «برتولوچی» دیده میشود روابط متغیر ومتنوع جنسی بوجود آورند . این چیزها مسئله‌ای‌نیست که راه به توهین وتنفر بدهد .

■ **آیا حقیقت دارد که هنرپیشه‌هــا را دیوانه میکنی ؟**







بالا : آنتونیونی درچین
پائین چپ‌وراست . آنتونیونی درضمن ساختن «بلوآپ»

آنتونیونی – اینهم افسانه‌ای است که خانم ژان‌مورو ساخته . آدم عجیب وغریبی است . من با او درکمال راحتی کارکردم ، قلق خاصی‌دارد که بایدآنرا شناخت و اوراهدایت کرد . درواقع همه اینطورند ، من روشی خاص خودم دارم که اینها به‌آن عادت‌نکرده‌اند. آنهاهمیشه میخواهند که پیام را به‌آنها منتقل‌کنم ، که برایشان شرح وبسط بدهم ، میخواهند دلایل ریشه‌ای وعمقی راکه درپس‌وجود هرشخصیتی‌وجوددارد بدانند. درحالیکه من فقط به‌آنها نحوه انجام اعمال وحرکات بدنی را توضیح میدهم . من باید هنرپیشه‌ام را بسازم تا درفلان‌لحظه فلان حرکت یا احساس را نشان دهد .

درمورد بعضی ازهنرپیشه‌ها تنها چهره واندامشان برایم‌کافیست ، خانم ژان‌مورو نوشته است‌که دوست دارد بطرز ننگ‌آور ومفتضحی **عاشقش باشند ! . . . !اینکار برای من مقدور نبود ! چه میشودکرد .**

■ **شاید تو بیش ازهر کسی درباره تنهائی انسان امروزی تجسس وکاوش‌کرده‌ای . این چه چیزی است‌که باعث تنهائی و دورافتادگی ما ازیکدیگر میشود ، که ما را زبون وناامید میسازد ؟**

آنتونیونی – فکرمیکنم دلیل اصلی این مسئله دراین واقعیت نهفته است‌که نوع زندگی کردنی‌که ما بعنوان انسان درچهار دیوار آن محبوس هستیم اصلاً توسط خود ما انتخاب‌نشده است . درمسیر یك چنین زندگی تحمیلی ما به آرامی ضرب وشتاب صحیح ولازم را برای زندگی‌کردن ازدست میدهیم وازمرزهای‌عاقلانه آن عبور می‌کنیم ولذا خودرا یا جلوتر ویا عقب‌تر ازدیگران ودرنتیجه جدا ازدیگران‌وتنها می‌یابیم . وسوسه فرار ازاین مخمصه بسیار زیاد است . بمحض اینکه روزنه‌ای پیداکنی بی‌تأمل فرارمیکنی ومیروی ولذا هرگونه رابطه وتماس را با دیگران ازدست میدهی . کسانی هستندکه ادعا دارند میتوانند به مردم بفهمانند چگونه باید زندگی‌کرد ولی دردناك‌ترین مسئله اینست‌که آنها خودشان اصلاً نمیدانند زندگی چیست و زندگی‌کردن چه معنائی دارد . سیاستمداران ما به عنوان مثال – چگونه می‌توانند پی به معنا ومفهوم واقعیات روزمره ببرند ؟

■ **یکبارگفته بودی«دیگر نباید فیلم‌ساخت من توانائی تحمل اینهمه‌تنفررا ندارم.» چرا این حرف را زدی ؟**

آنتونیونی – درواقع باید بگویم‌که نظر وحرف مرا تحریف‌کرده‌اند . من هیچگاه خودرا منفور حس نکرده‌ام ، شکست‌هائی درکارم بوده **ولی تعریف و تمجید فراوان هم بوده . طبیعتاً** بخاطراین‌مداحی‌های مثبت خودم راگم نکرده‌ام وبدلیل بدگوئی‌هـا و انتقادات هم ازمیدان درنرفته‌ام .





هرکسی طبعاً این حق را داردکه نظر خودش را ابرازکند ومن نیز این حق را دارم که بعد ازشنیدن حرفهای دیگران وخواندن مقالاتشان هرفکری‌که دلم میخواهد بکنم .

■ **آینده را چگونه می‌بینی ؟**

آنتونیونی – آینده ایتالیا را خیلی سیاه . چهره بشریت پرازتناقضات بسیار است . مثلاً چین را ببین ، درآنجا ارزش‌ها واقعاً هنوز ارزش دارند . سفر من به چین درحقیقت برایم نوعی تطهیر اندیشه وتفکربود .

■ **نظرت درباره نسل جوان چیست ؟ و ضمناً درباره نسل خودت چه عقیده‌ای داری ؟**

آنتونیونی – جوانها درمن ایجاد محبت وتفاهم می‌کنند . تمام آن‌کارهائی‌کـه انجام می‌دهند ، حال چه غلط وچه درست ، بلاشك آنها را به مقصدی خواهد رسانید . مهم اینست که تحرك دارند . درماکه نسل‌کهنه هستیم نوعی شکست وباختگی وجود داردکه آنرا همچو زنجیری بردست وپایمان با خود حمل می‌کنیم .

■ **طرح قصه فیلمی‌که میخواهی بسازی چیست ؟**

آنتونیونی – اگر تعریفش‌کنم دیگر آنرا **نخواهم ساخت. این یك فیلم«زیست‌شناسانه»است البته بمعنای ادبی کلمه : درباره وجود است .** درباره عواطفمان، سرنوشتمان، درگیری‌هایمان. درباره معنای این واقعیت‌که ما جز ملکوتهای کوچك دریك‌کهکشان عظیم چیزی‌بیشتر نیستیم.

جهانی عظیم که معنای عظمت واتحاد ویگانگی آنرا نفهمیده‌ایم . تم بزرگی است که میخواهم ازطریق ترکیب فصل‌های پراکنده‌ای بیان کنیم.

■ **چه لحظاتی بیشتر درطول زندگی‌ات ارزش داشته‌اند . لحظات اصلی تصمیم وانتخاب را میگویم ؟**

آنتونیونی – باید بیلان گرفت وخودرا تجزیه و تحلیل کرد . من هیچوقت به گذشته‌ام نگاه نمیکنم . وقتی از «فرارا» به «رم» آمدم وقتیکه ازدواج کردم ، هنگامیکه شغلی را که داشتم بخاطر حرفه سینما رهاکردم ، هنگامیکه عذر مرا ازمجله «سینما» خواستند ، بدون اینکه حتی یك پول سیاه درجیبم داشته باشم .

لحظات دردناك ، مادرم دردوران جنگ مرد . به‌خانه‌ام برگشتم ، کلیدها درجیبم‌بودند ، در را بازکردم ، داخل شدم ، یك سال بودکه ازدنیا رفته بود .

متأسفم ازاینکه فرزندی ندارم ، اما باید درموقعیتی واضح وروشن‌بود وبعد آنهارا بدنیا آورد واین امر درمورد من صدق نمیکند .

■ **ازپیری وحشت داری ؟ دلت میخواهد فردا چگونه باشد ؟**

آنتونیونی – کمی‌میترسم وازهمه بیشتر ازامراض وحشت دارم . دلم میخواهد همیشه همینطور بمانم . هیچوقت نفهمیدم‌که چرا آدم باید نزول کند . درجائی خواندم‌که مرگ بزرگترین ضربه است ، بهمین دلیل هم آنرا برای لحظه آخرکنارگذاشته‌اند، وقتی فکرش‌را میکنی‌سرت‌گیج‌میرود. اما مرا وحشتزده‌نمیکند.

■ **چه چیزی را درآدمها دوست نداری ؟**

آنتونیونی – دروغ‌هایشان برایم غیرقابل تحمل است . دورویی‌ها و ریاکاریشان را ، قلابی‌بودن را .

■ **درعوض‌چه‌چیزرا دریك‌زن‌می‌پسندی؟**

آنتونیونی – آن چیزی راکه از او حس میکنم . مقصودم چیزی است‌که ازشخصیت او بمن منتقل میشود وهمینطور هم ازچهره ونمای وجود او . ازاحساسات بازی متنفرم . فکرمیکنم باندازه‌کافی‌آدم روراستی‌باشم . ضمناً بهیچوجه تلخ وبدبین وعیب‌جو نیستم . ابداً .

■ **ازچیزی پشیمان هستی ؟**

آنتونیونی – بله فقط ازیك چیز ، با دختری دوست بودم ، دعواکردیم ومن در اوج عصبانیت باوگفتم‌که با مادرش هم رابطه عاشقانه داشته‌ام . هیچوقت اینکار را بخودم نبخشیده‌ام .

* * *

دراین روز یکشنبه لعنتی بی‌سروصدا وبی‌حرکت‌که دل‌آدم میگیرد ومالیخولیا وجود آدم را محاصره میکند به «آنتونیونی» میگویم «خوب متشکرم ، من حرفهایم تمام شد ، ممکنه سرراهت باماشین مرا هم به مرکزشهربرسانی» .

انزوبیاجی



بالا راست : صحنه‌ای ازفیلم آگراندیسمان
راست: دیوید همینگزهنگام‌فیلمبرداری‌فیلم‌آگراندیسمان
بالا : آنتونیونی و دیوید همینگز بین فیلمبرداری آگراندیسمان



WILLIAM WYLER

آقای وایلر،
تشکر فراوان از اینکه همچنان وجود دارید

از نامه «یفتو شنکو» شاعر روسی به «ویلیام وایلر»

درسومین جشنواره جهانی فیلم تهران درمروری بر آثار «ویلیام وایلر» کارگردان بزرگ سینمای آمریکا ، ۲۰ فیلم از آثار برگزیده این فیلمساز به نمایش درمیآید وازاین شخصیت برجسته جهان سینما تجلیل خواهد شد . باین مناسبت دراین شماره ضمن شرح کوتاهی اززندگی وایلر ، فهرست کامل فیلمهای او وجزئیات ۲۰ فیلم وی که درجشنواره تهران خواهیم دید درج شده است .

این کتاب توسط (الکس مدسن) نویسنده ومنتقد مجلات «کایه دوسینما» و «سایت اند ساید» و با همکاری کامل شخصی «وایلر» تهیه وتنظیم شده است .

«شین ناظریان»

دومین پسر «ملانی» و «لئوپولد وایلر» درسال ۱۹۰۲ بدنیا آمد . آنها درانتظاریك‌دختر بودند ولی بهرحال ورود نوزاد را به جهان کوچك شهر «مولهاوزن» جشن گرفتند ونامش را «ویلی» گذاشتند . «مولهاوزن» در منطقه «آلزاس» از «برلین» و «پاریس» خیلی دور است ، ولی طی چند قرن بخصوص درقرنی‌که «وایلر» ها زندگی‌کرده‌اند ، بطورمتناوب در دست این یا آن قدرت وتحت نفوذ سیاسی وفرهنگی آلمان ویا فرانسه بوده است .

« ملانی » زن پرشوری بود ، به ادبیات وهنر علاقه زیادی‌داشت درنامه‌نگاری بحد افراط پیش میرفت بدین ترتیب «رابرت» و «ویلی» دوپسر «ملانی» و«لئوپولد» ازکودکی باسینما وتآتر آشنا شدند .

بارها به‌کنسرت و اپرا رفتند و «ویلی» حتی نوازندگی ویلون را آموخت « ملانی » شرح این پیشرفت‌ها را نه فقط برای «لئوپولد» شوهر سوئیسی خود که در شهرك دیگری کار میکرد درنامه‌های مفصل مینگاشت ، بلکه برای اقوام دورونزدیك خود درآلمان وبعدها سویس وفرانسه وآمریکا نیز از همه چیز و همه‌کس وبخصوص‌ازوضع «رابرت» و«ویلی» مینوشت.

«ملانی» باآنکه یك زن آلمانی بود ولی به فرهنگ وزبان فرانسه علاقه زیادی داشت ودر «مولهاوزن» به یك «فرانکوفیل» (دوستدار فرهنگ‌کشور فرانسه) مشهورشده‌بود . سرانجام اول «رابرت» وبعدهم «ویلی» را برای‌تحصیل به «لوزان» در «سویس» فرستاد ، جنگ جهانی اول مشکلات زیادی بـرای «مولهاوزن» در «آلزاس» و خانواده «وایلر» بوجود آورد . بارها فرمانروایان شهر عوض شدند وقیافه‌های آلمانی وفرانسوی‌گرفتند وسرانجام ، عده‌ای از آمریکائی‌های خیلی دوردست نیزکه به‌کوشش «ویلسون» ایده‌آلیست به اروپا آمده بودند در خیابان‌های مولهاوزن به‌گردش پرداختند . در میان آنها یك سرباز سیاه‌پوست بود و او اولین سیاهپوستی بودکه ویلی وایلر تا آنزمان دیده بود - قبلاً پسرك سیاه‌پوستی را درشهر خود دیده بودکه دریك سالن سینما کار میکرد ویلی همراه مادرش ویا دیگران بارها به این سینما رفته بود .

«رابرت» در «لوزان» تحصیل را کاملاً جدی میگرفت ولی «ویلی» علاقه‌ای به تحصیل علم تجارت و بخصوص زندگی در « لوزان » وپانسیون‌های مذهبی نداشت . «ملانی» او را به پاریس فرستاد ، پاریس بزودی شهـر تحقیق رؤیاهای«ویلی»شد. شهر هنرمندان ، محله‌های پرسروصدا ومردمی‌که درمیانشان ولنگاران زیاد بودند ، «ویلی» دراین شهربه‌کنسرواتوار رفت، نوازندگی ویلون را تکمیل‌کرد ، زبان فرانسه خودرا هم تقویت نمود بنحوی‌که در ۱۸ سالگی



سال ۱۹۳۹ - خانواده وایلر: ویلی‌وگاستون(ایستاده) و ردیف نشسته به ترتیب : لئوپولد ، ملانی و برات

قادر بود آلمانی را به فرانسه وبالعکس ترجمه کند .

اما «ملانی» همچنان دراندیشه وجستجو بود . وضع «ویلی» درپاریس نه خود «ویلی» ونه «ملانی» را راضی میکرد . «کارل لمل» مشهورترین و مطمئناً پولدارترین فرد وابسته خانواده «ویلی»ها بود . سالها پیش به‌آمریکا رفته ودرکارهای مختلف ازجمله صنعت سینما موفقیت‌های زیادی بدست آورده بود .

«تالبرگ» یك‌زمان منشی‌اوبود . نخستین فیلم«اشتروهایم» درآمریکابنام «شوهران کور» توسط اوسرمایه‌گذاری شد . کارل مرد مهربان و خوش‌نیتی بود ولی خسیس بود و ناچار فرصت‌های بسیاری‌را ازدست میداد بطوریکه بعدها مایرها و وارنرها و دیگران براو پیشی گرفتند .

کارل لمل عموی «ملانی» بود ولی در خانواده «وایلر»ها همه از او «عموکارل» نام میبردند ، او سفری به اروپاکرده بود و«ملانی» تا ازاین سفر باخبر شد ، «ویلی» را به «عمو کارل» معرفی‌کرد تا روانه آمریکایش‌کند .

درآن زمان جلوی مهاجرت‌های جمعی به‌آمریکا گرفته شده بود ولی آمریکا همچنان جاذبه خاصی دراروپا داشت وسوداگران را به سوی خود جلب میکرد .

سال ۱۹۲۰ تاریخ مهمی درزندگانی «ویلی وایلر» است . دراین سال او سرانجام با کمك «عموکارل» به‌آمریکا راه یافت ، وقتی وارد نیویورك شد یك چمدان ویك ویلون همراه داشت واسباب وآلات‌اسکی که برای‌آمریکائی‌ها تازگی داشت .

«ویلی‌وایلر» درآن‌زمان‌درسودای موسیقی بود . اما شش سال بعد اولین فیلمش را ساخت . درفاصله این شش سال چه باکمك «عموکارل» وچه درجستجوهای شخصی و باهمکاری‌دوستانی که برای خود فراهم‌کرده بود به‌کارهای‌مختلفی دست زد ، ازجمله مترجمی آلمانی وفرانسوی قسمت‌تبلیغات خارجی‌مؤسسات سینمائی‌وهمچنین **پادوئی استودیوهای فیلمبرداری .**

اولین‌فیلمش‌را درواقع بایك حقه ساخت . کارگردان‌یك‌فیلم قهرکرده ورفته‌بود و«ویلی» که خیلی دلش میخواست‌کارگردانی‌کند مجدداً به «عموکارل» متوسل شد . «عموکارل» گفت: **آیا واقعاً ازکارگردانی سررشته داری ؟** «ویلی» هم‌به‌او وهم‌تهیه‌کننده فیلم‌گفت: **البته** ، امادروغ گفته بود . چون تجربه‌ای دراین زمینه نداشت، اما وقتی یك فیلم آزمایشی ساخت آنچنان همه را به شوق آورد‌که‌کارگردانی چندین فیلم دو حلقه‌ای را باو سفارش دادند . نخستین فیلم او **دردسامبر ۱۹۲۵ بنام «کروك‌باستر» پخش شد** درآن وقت «ویلی وایلر» بیست‌وسه سال داشت وازآن پس ازطرف آمریکائی‌ها بنام **«ویلیام وایلر»** خوانده شد .

«ویلیام وایلر» درفاصله سالهای ۱۹۲۵ تا ۱۹۲۷ تعداد ۲۱ فیلم دوحلقه‌ای درسری‌فیلم‌های وسترن‌کوپانی «ماستنگ» ساخت ودرهمین‌زمان نیز ۶ فیلم ۵ حلقه‌ای وسترن برای«یونیورسال» تهیه‌کرد وتا سال ۱۹۳۰ که نخستین فیلم ناطق خودرا ساخت مجموعاً ۳۲ فیلم ساخته بود .

فیلم‌های«وایلر» دردوره‌ناطق به ۳۵ عدد میرسد. تعداد زیادی‌ازآنهارا نه فقط‌کارگردانی بلکه شخصاً نیز تهیه کرده است ، عناوین این فیلم‌ها به ترتیب سال تهیه وپخش عبارتند از :

قهرمانان جهنم - طوفان - خانه تقسیم شده - تام براون ازکولور- نخستین‌دوست او- مشاور حقوقی - فریبندگی - خوشگل خوب - فریب خوش - این سه نفر - دادزورث - بیا و دریافتش‌کن (قسمتی‌به‌کارگردانی هواردهاکز) **بن بست - جزبل - عشق هرگز نمی‌میرد - وسترنر- نامه - روباهان‌کوچك- خانم‌مینی‌ور- ممفیس‌بل - تندربولت - بهترین سالهای زندگی ما - وارثه - داستان‌کارآگاه -کاری- تعطیلات رومی (درتهران : شبی دررم)- ساعات‌نومیدی-**



« ویلیام وایلر » در **Daze in the West**

ترغیب دوستانه - سرزمین بزرگ - بن‌هور - شایعه -کلکسیونر - چگونه میتوان یك میلیون دلار دزدید- دخترمضحك- آزادی ال‌بی‌جونز.

این فیلم‌ها صرف‌نظر ازده‌ها جایزه بزرگ بین‌المللی که نصیب شخص«وایلر» کرده، موجب شهرت و موفقیت تعداد زیادی از بازیگران و تکنیسین‌های فیلم‌های او نیز شده است - وقتی **«چارلتون هستون»** درفیلم **«بن‌هور»** جایزه اسکاررا بدست‌آورد‌گفت: «کارکردن‌با«وایلر» مثل بسربردن در یك حمام ترکی است ، خیس وخسته ومعذب میشوید ولی وقتی ازآن خارج میشوید بوی یك‌گل رز راگرفته‌اید !»

بت دیویس - ادری هیپبورن - گریر گارسون - اولیویا دوهاویلند - فردریك مارچ و برل آیوز از دیگر بازیگرانی هستند که در فیلمهای **وایلر** اسکاروسایرجوایزسینمائی‌دریافت کرده‌اند .

لارنس اولیویر شخصیت بزرگ سینما و تآتر انگلیس دریك شو تلویزیونی **«دیك‌کوت»** اعتراف‌کردکه نخستین‌بار چشمان او به اهمیت کار بازیگری درسینما توسط «وایلر» درفیلم **«عشق هرگز نمی‌میرد»** باز شد .

«وایلر» غیرازیك فیلم نسبتاً کوتاه‌که در دوران‌جنگ بنام «ممفیس بل» ساخته، سناریوی هیچیك از فیلمهایش‌را ننوشته ، ولی تسلط او برنویسندگان فیلم‌نامه‌هایش وزبان‌تصویری‌بسیار غنی فیلم‌هایش به حق اورا یکی ازفیلمسازان بزرگ باصطلاح سینمای مؤلف قلمداد میکند .

فرانسویان وبخصوص«آندره‌بازن»محقق‌سینمائی آن‌کشور درباره شکل وبیان فیلم‌های «وایلر» وزبان‌خاص‌وضمناً‌ساده سینمائی‌آن‌قلمفرسائی‌های زیادی‌کرده‌اند . « وایلر » مرد نمونه سینمای راستین آمریکا وازجمله سینمائی‌ترین‌فیلمسازان جهان است وقتی ۲ سال پیش فستیوال کان میخواست به مناسبت بیست وپنجمین سالگرد تأسیس خود ازفیلمسازان بزرگ تاریخ فستیوال **تجلیل‌کند نام «وایلر»را درکنار افرادی چون** «بونوئل - رنه‌کلر - اینگمار برگمان وفللینی» قرار داد .

بیست فیلمی‌که توسط خود «ویلیام وایلر» برای مرور سینمائی او درسومین جشنواره فیلم **تهران انتخاب‌شده، حاوی همه تحولات سینمائی** او وانواع برداشت‌های وی ازاین هنر است‌که هرکدام نکته‌های زیادی را برای یادگیری وبحث وگفتگو دربرخواهد داشت .

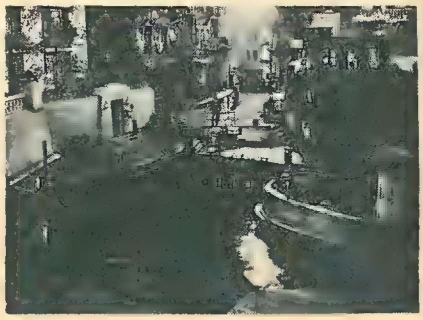
درمیان این فیلم‌ها ازنخستین شکفتگی‌های «وایلر» درسینما درفیلم‌هائی چون **دادزورث** و **بن‌بست** تا سه کلاسیك برجسته بت دیویس **«جزبل»** ، **«نامه»** و **«روباهان‌کوچك»** - فیلم زیبا ورمانتیك **عشق هرگز نمی‌میرد** وفیلم عشقی تراژیك **«کاری»** وفانتزی جذاب **«تعطیلات رومی»** دو وسترن با فاصله زمانی ۱۸ سال و لاجرم تفاوت‌های برجسته وسه فیلم‌که یکی قبل ازجنگ برا ی‌آمادگی یك اجتماع بزرگ در جهت یافتن وظایفاش بنام **«خانم مینی‌ور»** ودیگری درخلال جنگ به اسم **«ممفیس بل»** به منظور سندی از حوادث آن و سومی بنـام **بهترین سالهای زندگانی ما** درجهت‌بررسی مکان وموقع اجتماع پس ازجنگ ویافتن هدف‌های واقعی آن تهیه شده است ، می‌بینیم . **همچنین دراین لیست ، فیلم نمونه سینمای حماسی آمریکا** «بن‌هور» واثر برجسته‌ای چون **«کلکسیونر»** درکنار آثار متفاوت دیگـر «وایلر» چون **«وارثه»**، **«داستان‌کارآگاه»**، **«ساعات‌نومیدی»** و **«ترغیب دوستانه»** و بالاخره فیلم موزیکال **«دختر مضحك»** قرار دارد .

مروربرآثارویلیام وایلر

درسومین جشنواره جهانی فیلم تهران بیست فیلم زیر به ترتیب تاریخ تهیه وپخش آن از «ویلیام وایلر» کارگردان بزرگ سینمای آمریکا به نمایش درمیآید :

دادزورث

سناریست : سیدنی هوارد براساس داستان از «سینکلرلوئیس»
فیلمبردار: رودلف ماته
موسیقی : آلفرد نیومن
بازیگران: والتر هوستن – روت چاترتون – دیوید نیون
پخش : ۱۹۳۶ – مدت : ۹۰ دقیقه



بن‌بست

تهیه‌کننده : ساموئل گلدوین
سناریست : لیلیان هلمن براساس‌نمایشنامه‌ای‌از: سیدنی‌کینگزلی
فیلمبردار : گرگ تولند
موسیقی : آلفرد نیومن
بازیگران : سیلویا سیدنی – جوئل ملئکری – همفری‌بوگارت
پخش : ۱۹۳۷ مدت : ۹۳ دقیقه



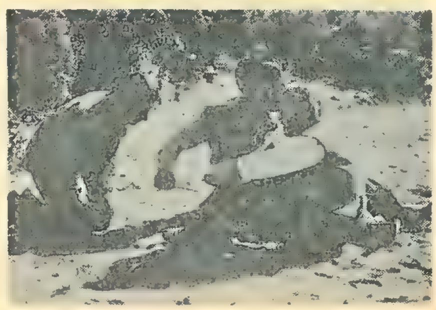
جزبل

تهیه‌کننده : ویلیام وایلر
سناریست : کلمنت ریپلی وجان هوستن – براساس نمایشنامه‌ای از «اون دیویس»
فیلمبردار : ارنست هالر
موسیقی : ماکس اشتاینر
بازیگران : بت دیویس – هنری فوندا – جرج برنت
پخش : ۱۹۳۸ – مدت : ۱۰۳ دقیقه



عشق هرگز نمی‌میرد

تهیه‌کننده : ساموئل گلدوین
سناریست : بن هکت وچارلز ملئآرتور – براساس داستانی از « امیل برونته »
فیلمبردار : گرگ تولند
موسیقی : آلفر نیومن
بازیگران : مرل اوبرون – لارنس اولیویر – دیوید نیون
پخش : ۱۹۳۹ – مدت : ۱۰۳ دقیقه



وسترنر

تهیه‌کننده : ساموئل گلدوین
سناریست : جوسورلینگ ونیون‌باش – براساس داستانی از : استوارت لیك
فیلمبردار : گرگ تولند
موسیقی : دیمیتری تیومکین
بازیگران : گاری‌کوپر – والتر برنان – فرد استون
پخش : ۱۹۴۰ – مدت : ۱۰۰ دقیقه

نامه



تهیه کننده : جك وارنر
سناریست : هوارد کوچ – براساس نمایشنامه‌ای از: سامرست موام
فیلمبردار : تونی گودیو
موسیقی : ماکس اشتاینر
بازیگران : بت‌دیویس – هربرت مارشال – ترزا رایت
پخش : ۱۹۴۰ – مدت : ۹۵ دقیقه

روباهان کوچك



تهیه کننده : ساموئل گلدوین
سناریست : لیلیان هلمن – براساس نمایشنامه‌ای از : خودش
فیلمبردار : گرگ تولند
موسیقی : مودیت ویلسون
بازیگران : بت دیویس – هربرت مارشال – ترزا رایت
پخش : ۱۹۴۱ – مدت : ۱۱۶ دقیقه

خانم مینی‌ور



تهیه کننده : سیدنی فرانکلین
سناریست : آرتوروایمپریس – جرج فردشل – جیمزهیلتون – کلودین‌وست – براساس داستانی از : یان استروتر
فیلمبردار : جوزف روتنبرگ
موسیقی : هربرت اشتوتهارت
بازیگران : گریر گارسون – والتر پیجون – ترزا رایت
پخش : ۱۹۴۲ – مدت : ۱۳۴ دقیقه

ممفیس بل



تهیه کننده وسناریست : ویلیام وایلر
فیلمبردار : ویلیام کلویتر
موسیقی : گیل کوبریك
گفتار : لسترکونینگ
پخش : ۱۹۴۴ – مدت : ۴۱ دقیقه

بهترین سالهای زندگانی ما



تهیه کننده : ساموئل گلدوین
سناریست : رابرت شروود – براساس داستانی از : مك‌کینلی کانتور
فیلمبردار : گرگ تولند
موسیقی : هوگوفراید هوفر
بازیگران : میرنالوی – فدریك مارچ – داناآندروز – ترزا رایت
پخش : ۱۹۴۶ – مدت : ۱۷۲ دقیقه

وارثه



تهیه کننده : ویلیام وایلر
سناریست : روت وآگوستوس گوئتز – براساس داستانی از : هنری جیمز
فیلمبردار : لئوتاور
بازیگران : اولیویا دوهاویلند – رالف ریچاردسون – مونتگمری کلیفت
پخش : ۱۹۴۹ – مدت : ۱۱۵ دقیقه

داستان کارآگاه

تهیه‌کننده : ویلیام وایلر
سناریست : فیلیپ یوردون و رابرت وایلر- براساس‌نمایشنامه‌ای از : سیدنی کینگزلی
فیلمبردار : لی گارنر
بازیگران : کرك داگلاس – الینور پارکر – ویلیام بندیکس
پخش : ۱۹۵۱ – مدت : ۱۰۳ دقیقه

کاری



تهیه‌کننده : ویلیام وایلر
سناریست : روت وآگوستوس‌گوئتز – براساس داستانی از : تئودور رایزر
فیلمبردار : ویکتور مایلز
بازیگران : لارنس اولیویر – جنیفرجونز – میریام هاپکینز
پخش : ۱۹۵۲ – مدت : ۱۱۸ دقیقه

تعطیلات رومی (شبی در رم)



تهیه‌کننده : ویلیام وایلر
سناریست : یان مك‌الان‌هانتر – جان دایتون – براساس داستانی از : هانتر
فیلمبردار : فرانك پلانر ـ هانری الکان
موسیقی : ژرژ اوریك
بازیگران : گریگوری پك – اودری هیبورن – ادی‌آلبرت
پخش : ۱۹۵۳ – مدت : ۱۱۹ دقیقه

ساعات نومیدی



تهیه‌کننده : ویلیام وایلر
سناریست : جوزف هیز ـ براساس داستان‌ونمایشنامه‌ای‌ازخودش
فیلمبردار : لی گارمز
موسیقی : گیل‌کوبیك
بازیگران : همفری بوگارت – فردریك مارچ – آرتورکندی
پخش : ۱۹۵۵ – مدت : ۱۱۲ دقیقه

ترغیب دوستانه



تهیه‌کننده : ویلیام وایلر
سناریست : مایکل ویلسون – براساس داستانی از: جسامین‌وست
فیلمبردار : الزورث فردریکز
موسیقی : دیمتری تیومکین
بازیگران : گاری‌کوپر – دروتی مك‌گوئیر – آنتونی پرکینز
پخش : ۱۹۵۶ – مدت : ۱۳۹ دقیقه

سرزمین بزرگ



تهیه‌کننده : ویلیام وایلر
سناریست : جیمز وب – رابرت وایلر . . . . – براساس داستانی از : دونالد هامیلتون
فیلمبردار : فرانك پلانر
موسیقی : جروم موروس
بازیگران : گریگوری‌پك – جین سیمونز – کارول‌بیکر
پخش : ۱۹۵۸ – مدت : ۱۶۶ دقیقه



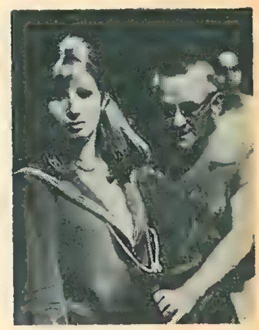
بن‌هور

تهیه‌کننده : سام زیمبالیست
سناریست : کارل تنبرگ – براساس داستانی از : لیو والاس
فیلمبردار : رابرت سورتیس
موسیقی : میکلوس روژا
بازیگران : چارلتون هستون – جك هاوکینز – استفن بوید
پخش : ۱۹۵۹ – مدت ۲۱۲ دقیقه



کلکسیونر

تهیه‌کننده : جادکینبرگ – جان‌کوهن
سناریست : استانلی‌مان – جان‌کوهن – براساس داستانی از : جان فاولز
فیلمبردار : رابرت استوریتر (درهالیوود) – رابرت‌کراسکر (درانگلیس)
موسیقی : موریس‌ژار
بازیگران : ترنس استمپ – سامانتا ایگر
پخش : ۱۹۶۵ – مدت : ۱۱۹ دقیقه



دختر مضحك

تهیه‌کنند : ری استارك
سناریست : ایزوبل لنارت – براساس نمایشنامه موزیکال خودش
فیلمبردار : هاری استرادلینگ
موسیقی : جول استاین
بازیگران : باربارا استرایسند – عمرشریف – آن فرانسیس
پخش : ۱۹۶۸ – مدت : ۱۵۱ دقیقه .

فهرست جوایز ویلیام وایلر :

«ویلیام وایلر» طی‌نیم‌قرن‌فیلمسازی خود جوایزی متعدد از آکادمی‌ها و فستیوال‌های سینمائی جهان دریافت‌کرده است ، که دراینجا به تعدادی‌ازآنها اشاره میشود :

جایزه اسکار :

سال ۱۹۴۲ برای‌فیلم«**خانم مینی‌ور**» به خاطربهترین‌فیلم وبهترین‌کارگردانی.

سال ۱۹۴٦ برای فیلم « **بهترین سالهای زندگانی ما** » به خاطر بهترین فیلم وبهترین‌کارگردانی .

سال ۱۹۵۹ برای فیلم «بن‌هور» به خاطر بهترین فیلم وبهترین‌کارگردانی .

جایزه ناقدان نیویورك :

سال ۱۹۳۹ : **عشق هرگز نمی‌میرد** .

سال ۱۹۴٦ : **بهترین سالهای زندگانی ما** .

سال ۱۹۵۹ : **بن‌هور** .

جایزه «**ایروینگ تالبرگ**» درسال ۱۹٦٦ به خاطرکیفیت عالی فیلم‌های «وایلر» .

جایزه «**دیوید وارك‌گریفیث**» در سال ۱۹٦٦ به خاطرکارگردانی عالی سینمائی .

جایزه آکادمی سینمائی انگلیس :

سال ۱۹۴۷ : **بهترین سالهای زندگانی ما** .

سال ۱۹۵۹ : **بن‌هور** .

جایزه فرانسوی ویکتور :

سال ۱۹۴٦ : **خانم مینی‌ور** .

سال ۱۹۵۵ : **تعطیلات رومی** .

– **جایزه نخل طلائی فستیوال کان** درسال ۱۹۵۷ برای فیلم **ترغیب دوستانه** .

– **جایزه ایتالیائی داوید دی‌دوناتللو** درسال ۱۹٦۱ برای فیلم **بن‌هور** .

– **۸ جایزه مختلف ژاپنی** ازجمله جایزه **ناقدان سینمائی** آن‌کشور درسال ۱۹۵۳ برای فیلم **داستان‌کارآگاه** .

– **پنج جایزه مختلف فنلاندی** ازجمله جایزه **روزنامه‌نگاران** آن کشور درسال ۱۹٦۵ برای فیلم **کلکسیونر** .

– جوایز متعددی‌از **نشریات وانجمن های سینمائی فرانسه – بلژیك – ایتالیا – اسپانیا – آرژانتین** وازجمله جایزه جهان واحد در سال ۱۹۵۰ به خاطر کیفیت کارگردانی ونحوه ارائه دنیای واحد انسانی درفیلم‌های او .

– جایزه انجمن روزنامه نگاران خارجی‌فیلم هالیوود درسال ۱۹۵۹ برای فیلم بن‌هور .

نشان‌ها :

– **لژیون لیاقت** از ایالات متحده آمریکا .

– **لژیون دونور** : فرانسه .

– **نشان لیاقت** جمهوری ایتالیا .

هشتمین جشن هنر با نمایش فیلمهای سگ آندولسی، عصرطلائی، هوردها، فراموش شدگان، صعود به‌آسمان، مرد خشن، او، بلندیهای بادخیز، نازارین، ویریدیانا، خاطرات یك مستخدمه، سیمون صحرا وافسون آرام بورژوازی (جذابیت پنهان بورژوازی)، دید همه جانبه‌ئی ازاین فیلمساز برجسته سینما بدست داد. وجوه مشابه وتمهای مشترك‌کار این سینماگر واعتقاداتش درباره مسائل مختلف درچشم‌انداز آثار وی وضوح بیشتر می‌یافت‌که مجال بحث طولانی را پیش می‌آورد ونوشته پیتر هارکوت «ترجمه پرویز شفا» (که پیش ازبرگزاری جشن هنر دراختیار مجله بود) خیلی جامع ودقیق به‌ترسیم مسیرکار «بونوئل» می‌پردازد وقطعاً مورد بهره علاقمندان‌کار بونوئل واقع خواهد شد. باشد تا درفرصتی دیگر مجال بحثی تازه دراین زمینه را داشته باشیم. **جمال امید**

لوئیس بونوئل: اسپانیائی و سوررئالیست

ترجمه: پرویز شفا

از: پیترهارکورت

(نویسندهٔ کتاب «شش‌کارگردان اروپایی» وعضو آکادمی فیلم بریتانیا)



سوررئالیسم به مثابهٔ نگرشی به زندگی، با شناسایی خشونت آشفتهٔ درون آدمی وانزوای اساسی‌اش درقالب قراردادهای متمدن جامعه‌ای مبادی آداب، آغاز می‌شود - قراردادهایی که به ظاهر برای خنثی‌کردن نیازهای غریزی آدمی به‌وجود آمده است.. سوررئالیسم برپایهٔ تضادهای شدید وتلفیق‌های غیرمنتظره وبراساس انگاره‌های ذهنی‌ای که برنامعقولیت‌های اصلاح‌ناپذیرزندگی‌آدمی صحّه می‌گذارد، بارور می‌شود. چراکه سوررئالیسم، اساساً بدبینانه است. سوررئالیسم، همچون **«فروید»**، حامی ومدافع مقدس واندیشمندش، چشم‌اندازهای تیره وتاری برای پیشرفت وتکامل آیندهٔ بشر دارد.

درواقع، سوررئالیسم به مثابهٔ جنبشی تنظیم یافته، درخلال جنگ جهانی اول درشهر زوریخ، پاگرفت. سوررئالیسم به‌سال ۱۹۱۷، گرچه هنوز اسمی نداشت، با به‌دورهم‌گردآمدن افرادی چون **«هوگوبال»** و **«امیل هنینگز»** در کافهٔ «ولتر»، ازپناهندگان اکثرکشورهای اروپایی‌که به‌علت خشونت جنگ از سرزمین‌های اجدادی خود جلای وطن‌کرده بودند، تشکیل شد. دربحبوحهٔ این جنگ ویرانگر، امیدکوچکی وجود داشت‌که این همه خشونت ممکن است به ایجاد دنیای بهتری‌کمك‌کند. همین‌که دنیای‌کهنه فروریزد، آدمی را یارای ازنوآغاز کردن است واین‌بار، به نیازهای فردی واجتماعی خود، پاسخی راستین خواهد داد. والبته، دراین روزهای پرآشوب، **«لنین»** هم درزوریخ می‌زیست.

پس ازجنگ، هنگامی‌که پاریس، سوررئالیسم را پذیرفت، **دادائیسم** که خودرا پیشدرآمدی برسوررئالیسم می‌نامید، دگرگونی‌هایی یافت. ودرهمین زمان نیز «هوگوبال»، رهبری این جنبش را به **«تریستان تزارا»**، شاعر بی‌پروای مجارستانی سپرد. ودرپاریس، «تزارا» خود به‌تدریج درحیطهٔ تأثیر**«آندره برتون»** قرارگرفت. «آندره برتون»، اصطلاح سوررئالیسم را ازیك نمایشنامهٔ **«گیوم آپولونر»** اقتباس‌کرد وهم او، نخستین‌کسی بودکه دربارهٔ فلسفهٔ «سوررئالیسم» سخن گفت:

« من به آمیزش دو حالتِ (به ظاهر بسیار متناقض) رؤیا و واقعیت درآینده، درون نوعی واقعیت مطلق که سوررئالیته است، اعتقاد دارم.»

به رهبری آندره برتون بودکه جنبش سوررئالیسم به تحکیم مبانی فلسفی خود دریك نظام متشکل فکری پرداخت. درمرکز ثقل فکری این فلسفه، گرایشی جبری به ارج نهادن برخواست‌های نیمه هشیار وپذیرش ارزش‌های پریشانی وآشفتگی رؤیاهای آدمی وجود داشت. سوررئالیسم، بدین خاطرکه برحالتی متعالی ازآگاهی، بیش ازیك متدلوژی تکیه می‌کرد، طرز تلقی‌های چندی را برانگیخت. نخست این‌که، یك اثر هنری می‌تواند از ارزش درونمایه‌ای‌که درخود ضبط‌کرده، بی‌اهمیت‌تر جلوه‌کند. «آنتونی هارتلی» به هنگام صحبت وتبیین فقر نسبی شعر سوررئالیست فرانسه، چنین نوشته است:

« ثمرهٔ فعالیت هنری، شعر یا نقاشی، صرفاً به مثابهٔ ثمرهٔ رویدادی است چون تولد دوبارهٔ درون آدمی‌که توسط ریاضتی فراهم می‌آیدکه درآفرینش یك اثر هنری، درگیر ذهن آدمی است.»

اینها تا اندازه‌ای شبیه همان اصطلاحاتی است‌که «هارولد روزنبرگ» دربارهٔ **Action Painting** به‌کار برده است، واین همان زیبایی‌شناسی است‌که به‌شیوهٔ متداول هنر مصرفی انجامیده است.

دوم این‌که سوررئالیست‌ها دردلبستگی‌شان به‌تحریض حالتی ازآگاهی متعالی توانستند به‌سادگی با مرض‌شناسی، با پس‌رفت‌های سادیستی یا مازوخیستی ذهن، دچار آشفتگی‌های آزاردهنده بشوند. نوشته‌های **«مارکی دوساد»**، مشتاقانه به بوتهٔ بررسی دوباره‌ای‌گذاشته شد وتعداد بسیاری ازحکایت‌های سوررئالیستی‌که درمجله **«لیتراتور»** به سردبیری آندره برتون بین سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۴ چاپ شد، نشان‌دهندهٔ همین دلبستگی به خشونت بی‌جهتی است‌که قبلاً دردههٔ ۱۷۹۰، محیط وشخصیت «مارکی دوساد» را وصف‌کرده بود. لیکن آنچه‌که امروز بیشتر دردسترس ماست (وشاید برای سینما مناسب‌تر باشد)، حکایت‌های **«سالوادر دالی»** است‌که آنها را درکتاب **«زندگی محرمانهٔ»** او به‌کرّات می‌یابیم:

« پنج سال داشتم. بهار، دهکدهٔ کامبریل، نزدیك بارسلن را دربرگرفته بود. خارج ازدهکده با پسربچه‌ای‌کوچکتر ازخودم‌که موهای مجعد بوری داشت واورا فقط دوهفته بودکه می‌شناختم به‌گردش رفته بودم. من پیاده می‌رفتم و او، سوار یك سه‌چرخه بود. دستم را پشتش‌گذاشته بودم وبه اوکمك می‌کردم تا به راحتی حرکت‌کند.

« به پلی‌که دردست ساختمان بود ونرده‌ای نداشت، رسیدیم. به ناگاه اندیشه‌ای آنی از ذهنم‌گذشت. نگاهی به عقب انداختم تا مطمئن بشوم هیچکس، هوای مارا ندارد وبعد، با فشاری سریع اورا ازبالای پل به پایین، هُل دادم. او، روی سنگ‌هایی‌که پنج متر پایین‌تر بود، افتاد ومن به سوی خانه دویدم تا جریان را به دیگران خبر بدهم.

« درتمام طول بعدازظهر، از اتاقی‌که‌کودك با سروری مجروح درآن

خوابانده شده بود، لگن‌های آلوده به خون، پایین آورده می‌شد وکودك مجبور شد یك هفتهٔ تمام دررختخواب بماند. آمدورفت‌های مداوم وناآرامی کلی خانه، مرا به نشئه سکرآوری فروبرد. دراتاق نشیمن، روی صندلی راحتی‌ای که پشت ودسته‌ها وبالشتك آن قلابدوزی شده بود، نشستم وخودرا با خوردن گیلاس سرگرم کردم. اتاق نشیمن، مُشرف به راهرو بود ومن می‌توانستم همه چیز را زیرنظر داشته باشم. کرکره‌ها کشیده شده بود. تا جلوی تابش شدید خورشید را بگیرد واتاق تقریباً تاریك بود. خورشید روی کرکره‌ها می‌تابید وگره‌های چوب را روشن می‌کرد، آنها را به رنگ قرمز آتشین درمی‌آورد، همچون گوش‌هایی که ازپشت روشن شده باشد. من به خاطر نمی‌آورم که ازاین حادثه، کمترین احساس گناهی کرده باشم. به یاد می‌آورم که درآن شب، درراه پیمایی تنها وهرشبه‌ام اززیبایی هربوتهٔ علف، لذت بردم.»

شعوری متعارف ما را به چنین فرضی وا می‌دارد: تا اندازه‌ای حقیقی است وتا اندازه‌ای ساختگی. معهذا چنین حکایتی درترکیب خشونت سادیستی‌اش، با ثبت وبیان دقیق مراحل حواس، دنبال می‌شود ودرعین حال به همان اندازه دربارهٔ معصومیت دوران کودکی، حالات عاطفه برانگیز قراردادی را نیز به‌تمسخر می‌گیرد. ازاین روی، بی‌مناسبت نیست که چنین تجربه‌ای را به هنگام بررسی عقده‌های اخلاقی «ژوزف» درفیلم «خاطرات یك مستخدمه»، درخاطر داشته باشیم. برای استنباط بیشتر، چنین حکایتی، حوصله واشتیاق یك پژوهشگر (آنالیست) را ازنظر اخلاقی، درخواست می‌کند. از ما خواسته نمی‌شود که به تحسین بپردازیم یا محکوم کنیم، بل به سادگی می‌خواهد که آن را درك کنیم.

به هرحال، اگر این جنبهٔ سوررئالیستی می‌توانست به نیهیلیسم اخلاقی افراطی سقوط کند، همچنین می‌توانست به کیفیت فکری ظاهراً مخالفی نیزرهنمون شود. این جنبه نیز به همان اندازه می‌توانست با تهذیب دوبارهٔ روحائی وباکمال «خود» مربوط باشد. درواقع، این جنبه، الگوی عدهٔ بسیاری از دادائیست‌ها بوده است. در ۱۹۲۱، «**مارسل دوشان**»، نقص زندگی وهنررا باکمال شطرنج مقایسه کرده بود (البته اورا درحال بازی شطرنج با «**مان ری**» درفیلم «**آنتراکت**» از رنه کلر دیده‌ایم) وحتی پیش ازآن، «هوگوبال» که به خاطر حرکات مسخره ولجام گسیختهٔ «تریستان تزارا» و زوال اعتقادش به هرنوع تغییر خارجی، دلتنگ شده بود، خودرا ازصحنه بیرون کشید وبه منظور «خودیاری» با خود خلوت کرد تا به بی‌واسطه‌ترین راه دست یابد: مردود شمردن آثار ادبی وانجام کوشش‌های فعالانه‌ای برای دوباره روح بخشیدن به زندگی. به این ترتیب، فلسفه سوررئالیسم می‌توانست به منزلهٔ نوعی انضباط، مورد مطالعه وبررسی قرار بگیرد. دریکی ازبیانیه‌های «آندره برتون» که درآن، او خودرا مورد سئوال قرارداده وبه‌جدلی ذهنی پرداخته، اعترافی بدین‌گونه به چشم می‌خورد:

« تخیُّل عزیز! آنچه راکه ازتو دوست دارم، این‌است که عفونمی‌کنی! »

سوررئالیسم درچنین سطحی، نمایشگر تعهدی است نسبت به خود، جبری برای فریب احساسات خود وبرای‌انکار ضرورت «خدایان موهوم» درون‌ما نیست. (این عبارت مناسب از «دی . اچ . لارنس» به عاریت گرفته شده است). بی‌شك برای بونوئل هم، نظام اخلاقی سوررئالیسم ازهردو جنبه، هم به منزلهٔ نوعی رهایی ودرعین حال به مثابهٔ نوعی تکلیف، مطرح شد:

« سوررئالیسم به من آموخت که زندگی دارای یك معنی اخلاقی است که آدمی نمی‌تواند آن را نادیده انگارد. ازطریق سوررئالیسم، برای نخستین‌بار کشف کردم که آدمی، آزاد نیست. قبل ازآن، معتقد بودم که آزادی آدمی، نامحدود است. لیکن درسوررئالیسم، به نوعی انضباط برخوردم که می‌باید ازآن تبعیت می‌شد. این، یکی ازبزرگترین درس‌های زندگیم بود، گامی شگفت‌انگیز وغنایی به پیش. »

معهذا، این روش هم دارای زیاده روی‌های خاص خود است. این انضباط که ازطریق سوررئالیسم حاصل می‌شود، درحالت انفعالی اجتماعی‌اش، می‌تواند به حد نهایی انزوای شخصی سوق داده شود، انزوایی که می‌تواند آدمی را به سوی خودکشی براند. همچنان که درپیگردش برای کمال درون، می‌تواند حالتی از خودشیفتگی (نارسیسیستی) را برانگیزاند، حالتی که می‌تواند آدمی را نه‌تنها ازلحاظ اجتماعی بی‌اثر کند، بلکه مسلماً اورا درروابطش با دیگر مردم، به شکلی مخرَّب درمی‌آورد. دردنیای بونوئل، بی‌شك این هم بخشی است ازمشکل افرادی چون «ویریدیانا» و «نازارین».



« لوئیس بونوئل » به هنگام تهیه یك صحنه ازفیلم « راه شیری »
« لوئیس بونوئل » به هنگام راهنمائی « ژان مورو » برای صحنه‌ای ازفیلم خاطرات یك مستخدمه
عکس مقابل صحنه‌ای ازسگ آندلسی



سرانجام – برای تکمیل این بررسی تا اندازه‌ای موجز – این نگرش سوررئالیستی به زندگی، هرگز اعتقادش را به امکان ایجاد جهانی بهتر که اززمان «دادا» موردنظر بوده، کاملاً انکار نمی‌کند. سوررئالیسم ازهمان ابتدا، علیرغم غیرعقلانی بودنش، به نوعی لاس‌زدن کنجکاوانه با مقوله‌های عقلانی کمونیسم پرداخت. به هرحال، هم سوررئالیست‌ها و هم کمونیست‌ها، به انقلاب، به مثابهٔ راهی برای نیل به دنیای بهتر، معتقدبودند. دردههٔ ۱۹۳۰، هنگامی که جنگ‌های داخلی اسپانیا درواقع سبب تجزیه وانشعاب جنبش سوررئالیست شد، آندره برتون وپیروانش، غیرمتعهد باقی ماندند، حال آن‌که افرادی چون «پل الوار»، نوعی دگرگونی فکری را طی کردند. به سال ۱۹۳۶، «پل الوار» نه فقط می‌توانست دربارهٔ این‌که زندگی‌اش «با زندگی دیگر مردم به طور عمیقی عجین شده وپیوند خورده» صحبت کند، بلکه شعرش نیز به همان اندازه ازخصوصیت شخصی لطیف «پایتخت درد» Capitale de la Douleur (۱۹۲۶)، به شعری ازلحاظ سیاسی متعهدتر درمجموعه‌های بعدی‌اش، به دنیای بیرون نقب زد. و با وجود این، همچنان‌که فرصتی خواهد بود تا باردیگر به بررسی شکست جمهوریخواهان درپایان جنگ‌های داخلی اسپانیاکه افراد بسیاری آن را به عنوان شکست انسانیت تلقی کرده بودند بپردازیم، همچنین باید یادآور شدکه این شکست بایستی توسط برخی ازسوررئالیست‌ها به عنوان حقانیت نهایی نظریه شان‌که ازلحاظ اجتماعی نسبت به زندگی حالتی انفعالی داشت، تلقی شده باشد. حال آن‌که درمورد بونوئل، یك اسپانیایی تمام عیار، محاسبهٔ شدت این شکست‌که یکی ازمنابع اصلی بدبینی بازگردنده‌اش بوده، غیرممکن به نظر می‌رسد. شعله‌ورشدن آتش دومین جنگ جهانی در ۱۹۳۹، می‌توانست جرقّه‌ای باشد برای هرگونه تجدید امید.

سوررئالیسم اگرچه دراصل درچند ملیت با زبان‌های مختلف ریشه داشت، لیکن با فرانسوی شدنش، هم درمقولهٔ ادب وهم فلسفه، گرایش بیشتری به روشنفکری وتمدن پیداکرد. درواقع، اختلافی اساسی بین انتشار بیانیه‌ها – همچنان‌که آندره برتون مشتاق انجامش بود – واعتقاد به نیروهای درون‌بینی ضمیر نیمه هشیار وجود دارد. بیانیه‌ها همواره دماغی ومجادله‌آمیز است، حال آن‌که زبان رؤیاها که این بیانیه‌ها ادعای اعتقاد به‌آن را دارند، همواره‌گرایش بیشتری به درون‌بینی دارد. وهم ازاین روی، درژرفای سوررئالیسم «بمثابهٔ یك جنبش»، گونه‌ای ریا، یا دست‌کم گرایشی به بی‌مایگی به چشم می‌خوردکه می‌تواند به‌آسانی درحیطهٔ لذات بیهودهٔ ناشی ازکوشش وتقلّا، برای شوکه‌کردن بورژوازی، مستحیل شده وبه فساد بگراید. درحالی‌که در ژرفای سوررئالیسم «به مثابهٔ نگرشی به زندگی»، شناخت خواست‌های آشتی‌ناپذیر فرد وجامعه هردو، که برشالودهٔ آن، تمدن مغرب‌زمین به‌گونه‌ای متزلزل پی‌ریزی شده باقی می‌ماند. ازاین‌روی، احتمالاً امروزه برای اکثر ما، به ویژه آنهایی‌که خارج ازفرانسه زندگی می‌کنند، درك این موضوع ضروری است. درواقع، سوررئالیست‌هایی‌که آگاهی بیشتری ازآنها داریم، اکثراً هنرمندان نقاش‌بوده‌اند – هنرمندانی‌که به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای ازفشار نیروی مجادله‌آمیزکلمات فارغ بوده‌اند. درواقع به استثنای «**تان‌گی**» وبعداً «**رنه ماگریت**»، نام‌هایی‌که بیشتر به خاطر می‌آید – «فرانسیس پیکابیا»، «سالوادر دالی»، «میرو»، حتی «پیکاسو» (برای مدت زمانی)، همگی‌اسپانیایی بوده‌اند. شاید اساساً اسپانیایی‌بودن آنهاست‌که متحدشان می‌کند، آنها را به نمودهایی با بیشترین حالت درون‌بینی درنگرش سوررئالیستی به زندگی، صادق نگاه داشته است. چراکه اسپانیا ازبسیاری جهات، ذاتاً کشوری است سوررئالیست که شکوه وبی‌رحمی – این نهایت دوگانهٔ قرون وسطایی – را درکنارهم قرار می‌دهد وبونوئل ازبسیاری جهات، پژوهشگرترین تمامی سوررئالیست‌هاست.

اسپانیا، سرزمینی است با دوقطب متضاد اقلیمی وفرهنگی، قطعه زمینی بزرگ دراحاطهٔ دریا، وآمیزه‌ای است از وقار مؤدبانه وبی‌رحمی حیوانی‌که به نظر می‌رسدکشوری طبیعتاً سوررئالیست باشد. ورزش ملی اسپانیا – گاوبازی – نمادی است ازاین‌کیفیت: باله‌ای ازشکوه وخون. اسپانیا نیز همچون سوئد، ازلحاظ فرهنگی، خارج ازحوزهٔ سرزمین‌های اروپایی است. گرچه این نکته بیشتر ازلحاظ همبستگی جغرافیایی نمودار می‌شود تا همبستگی فکری. چراکه برخلاف سوئد، احساس انزوای اسپانیا ازتاریخ اروپا، نتیجهٔ یك بی‌طرفی زیرکانه نیست. اسپانیا با سلسله جنگ‌های خودکه ازلحاظ تاریخی بخشی ازجنگ‌های گسترده‌تر قارهٔ اروپا بود، درگیری داشت. با وجود این، برای اسپانیایی‌ها، مسایل اروپا می‌تواند مشکلاتی محلی بنظر آمده باشد. وچنین بودکه مردم اسپانیا موفق نشدند تا درجنگی‌که متعلق به ایشان بود، پیروز شوند.

* * *

«**لوییس بونوئل**» دربیست ودوم فوریه ۱۹۰۰ در «کالاندا»، درایالت «ساراگوسا»، زاده شد. او پیش وبیش‌ازهرچیز، یك اسپانیایی وسپس، یك سوررئالیست است. حقیقت نخستین (اسپانیایی‌بودن)، شکل‌دهندهٔ نگرش اوست به زندگی. او ازمیراث فرهنگ پیچیدهٔ اسپانیایی بهره‌گرفته است، همچنان‌که واکنش او نسبت به زندگی، به نظر می‌رسد تا اندازهٔ زیادی، نمودی ازدرون‌بینی بوده است. تنها درحالات طنزآمیز فیلم‌هایش است‌که گاه ازدیدگـاه دماغی، تا اندازه‌ای به شکل فرانسوی جلوه می‌کند.

تعلیم وتربیت بونوئل‌که تحت نظر «**ژزوییت**» ها صورت‌گرفت، بخش مهمی ازاین میراث اسپانیایی است. کاتولیك‌گرایی اسپانیایی، شاید افراطی‌تر ازکاتولیك‌گرایی درهرکشور دیگری، باید تضاد سوررئالیستی میان آرمان‌های روحانی وخواست‌های شهوانی جسمانی را به بونوئل جوان تفهیم‌کرده باشد، همچنان‌که بی‌هیچ تردیدی می‌باید شکاف ترسناك بین‌تأمین‌گستردهٔ غنی‌کلیساوحالت مخاطره‌آمیز فقر وپریشانی تمامی‌گروه‌های مردم اسپانیا را به او نمایانده باشد. با این همه، تصور می‌کنم‌که بررسی این تأثیر به عنوان یك تأثیر منفی به سادگی، اشتباه باشد. بونوئل نه تنها به ملاحظات مذهبی درفیلم‌هایش با چنان نظم وترتیبی بازگشته است‌که این ملاحظات مذهبی را باید به عنوان یکی ازاصول اساسی هنری او مورد توجه قرارداد، بل همچنین به نظرم می‌رسدکه بخش بزرگی ازآن‌چه‌که درفیلم‌هایش، مثبت‌ترین اصول است به همان اندازه می‌توانست ازاین‌تعلیم وتربیت نخستین، تأثیر پذیرفته باشد.

برای نمونه، درمرکز بینش بونوئل، چیزی وجود داردکه سوررئالیست‌ها آن را نیروهای ویرانگر آدمی می‌نامند، چیزی‌که زیگموند فروید آن را تحت عنوان "Id" (مجموعهٔ تمایلات آدمی‌که نفس وتمایلات جنسی وشهوانی‌اش ازآن ناشی می‌شود) سرکش طبقه‌بندی‌کرده است، همان چیزی‌که بونوئل ازاین پیش‌تر، آن را به مثابهٔ ابلیس می‌شناخته است. باتوجه به هرشکل بدبینی، همواره اعتقادی به ابلیس به صورت یك انتزاع یا لااقل به‌عنوان یك خصلت بارز تغییرناپذیر طبیعت آدمی‌که به شکلی ازبدبینی وابسته است، وجود دارد. اگرکسی به طور ساده، به بی‌عدالتی‌های اجتماعی معتقد باشد (همان‌گونه‌که بسیاری ازهواداران بونوئل می‌پندارندکه او نیز چنین عقیده‌ای دارد)، آنگاه می‌تواند با فعالیت سازندهٔ اجتماعی خود با این بی‌عدالتی به مبارزه برخیزد، لیکن اگر شخص باور داشته باشدکه ابلیس، جزء جدایی‌ناپذیر وذاتی طبیعت آدمی است، آنگاه فعالیت سازنده هم به همان اندازه مشکل‌تر می‌شود واعتقاد آدمی به اصلاح خود، به همان اندازه سست‌تر. اگر ابلیس، جزء جدایی‌ناپذیر وذاتی طبیعت آدمی باشد واگر انگیزهٔ گرایش به نابودی، به‌گونه‌ای ژرف درطبیعت ونهـاد آدمی ریشه دارد – همانطوری‌که مسیحیت همواره تعلیم داده است وهمان‌گونه‌که سوررئالیست‌های پاریسی برای تأیید آن به هیجان آمده بودند، انگارکه به‌کشفی جدید دست می‌زنند – آن وقت است‌که برای هرتمدن این مسئله پیش می‌آیدکه چگونه، راهی برای جلوگیری از رشد آن پیداکند. دراین‌جا نیزکلیسا می‌تواندکمك‌کرده باشد.

بونوئل درعین این‌که تسلّاهای ماوراءالطبیعهٔ مسیحیت را رد می‌کند، به نظر می‌رسدکه ازکاتولیك‌گرایی اسپانیایی، شناختی مصرانه دربارهٔ اهمیت مراسم عبادت درمقابله وستیز با امیال سرکش آدمی‌کسب می‌کند. خواه مراسم عبادت خشونت‌آمیز کفّارهٔ گناهان، همچون جشن سه روزهٔ طبّالی در «کالاندا» باشدکه درواقع مثالی است جالب ازقدرت‌کاملاً چشمگیرکلیسای‌کاتولیك برای تسلط برچیزی‌که تصور می‌کنم مراسم عبادت مذهبی ساحرگی دوران قبل از مسیحیت باشد تا آن را به صورت بخشی از اسطورهٔ رستگاری‌اش درآورد، خواه برای نمونه مراسم مذهبی معنوی‌تر برگزاری آیین عشاء ربّانی‌که درفیلم‌های بونوئل بارها به‌آن اشاراتی شده است. این مراسم مذهبی، غالباً به شکلی عجیب وغریب وحتی طنزآمیز عرضه می‌شود – همچون سکانس «شستن پا» که فیلم غیرعادی، لیکن شگفت‌انگیز «**او**»، باآن آغازمی‌شود – واین شعائرومراسم به‌گونه‌ای‌تغییرناپذیر با اشاراتی ازسرخوردگی جنسی آلوده می‌شود، لیکن‌گهگاه مفهوم آیین تشریفات این شعائر ومراسم (برای نمونه درفیلم «ویریدیانا») می‌تواند صحنه‌ای معمولی



باشد وگاه احساسی از درگیری شدید شخصی را به وجود می‌آورد. ازاین‌رو، صحنهٔ تصور ازپیش‌اندیشیده شدهٔ «دون هایمه» درمورد اغوای خواهرزادهٔ پاکدامن وجذّابش‌که ازموسیقی نیز یاری بسیار جسته‌است، گونه‌ای هیبت واحترام درهم‌آمیخته شده با حُسن تأثیر درشناخت ودرك این‌که بالاخره، «دون هایمه» خیلی با ملاحظه‌تر ونجیب‌تر ازآن است‌که قادر به بیان اجباری‌ترین نیازهایش باشد را به وجود می‌آورد.

همچنین درفیلم‌های بونوئل‌که با این احساس نسبت به شعائر ساخته شده است، علاقه‌ای به تداعی‌های ذاتی به ویژه سمبولیك نسبت به اشیاء جامد وجود دارد، علاقه‌ای‌که درعین حال باید به وسیلهٔ مناظر ومحتوای نقاشی‌های کلیسا برانگیخته شده باشد. درفیلم‌های بونوئل، خواه «گاستون مودو» درفیلم «عصر طلایی» باشدکه ازعشق‌ورزی درپای یك مجسمه، منصرف می‌شود وخواه خدمتکار «فرانسیسکو» درفیلم «او» که دوچرخه‌اش را دربستر، صیقل می‌دهد، همهٔ این اعمال، نیرویی اضافی ازنقش سمبولیکی‌که اشیاء درزندگی شخصیت‌ها به عهده دارند، کسب می‌کند.

سرانجام، هنگامی‌که به این شیوه دربارهٔ رابطهٔ محیط اولیه‌اش با بلوغ نگرشش به زندگی تأمل می‌کنیم، احتمالاً به این وسوسه دچار می‌شویم‌که علاقمندی وتوجه همیشگی بونوئل را به تنهایی آدمی، به حقیقت تبعید وزندگیش درغربت، ربط دهیم. بونوئل تقریباً طی تمامی دورهٔ فیلمسازیش برای این‌که به‌کار خود ادامه دهد، مجبور به زندگی دور از اسپانیا و زادگاهش بوده است. طی سال‌های زیادی از دوران زندگی حرفه‌ایش به منظورگذران زندگی، مجبور شده است‌که نقش‌های پست وبی‌ارزشی را دربطن صنعت سینما عهده‌دار شود. اگرچه بونوئل ظاهراً درزندگی خصوصی، آرام‌ترین آدم‌هاست، لیکن درفیلم‌هایش، پیوسته به مسایل خشونت وابلیس واین شناسایی‌که مسایل مزبور، غالباً به نظر می‌رسد نتیجهٔ زندگی آدمی است منزوی‌که اجباراً دچار تنهایی شده، مراجعت‌کرده است. امیال افراطی ویرانگر شخصیت‌ها درفیلم‌های بونوئل، ازخشم شدید «گاستون مودو» درفیلم «عصرطلایی» گرفته تا فاشیسم غارتگرانه وحریصانهٔ ژوزف درفیلم «خاطرات یك مستخدمه»، می‌تواند به زندگی تنها ومنزوی‌آنها ارتباط پیداکند.

این احساس انزوا، درزندگی‌خصوصی‌بونوئل نیز با افزایش‌ثقل سامعه‌اش، فزونی یافته است وهمچنان‌که اشاره شد، می‌تواند به‌سادگی با زندگی دور از اسپانیا ودرغربت، بدتر وشدیدتر شده باشد. لیکن درفیلم‌هایش، به نظر می‌رسد احساس مزبور بخشی ازاین شناخت باشدکه فرد، با این همه، پدیده‌ای است منزوی ومجزا با قدرتی محدودکه با فردی دیگر واکنشی ثمربخش ازیك رابطهٔ متقابل نشان بدهد، یا به‌گونه‌ای سازنده برجهان خارج، اثر بگذارد. اگرچه درفیلم‌های بونوئل همواره نشانه‌هایی ازعطوفت ومهربانی فراوان وجود دارد، با این همه، نیروهای ویرانگر بسیاری هم خودنمایی می‌کنند، واین ویرانگری به نظر می‌رسدکه ازلحاظ اجتماعی، نیروی بزرگتر وقوی‌تری باشد. قدرت بـا سهولت بیشتری ازمهربانی وعطوفت شکل می‌گیرد وبه هرحال حتی درتجلّی فردی ملاطفت نیز یك نیروی سد شدهٔ ویرانگر وجود داردکه پیوسته برای ازبند رهاشدن یا برضد خود شوریدن، تهدید می‌کند. ازاین روی، «دون هایمه» که مردی بسیار ملایم ومهربان است زحمت نجات یك زنبور را برخود هموار می‌کند ودرعین حال‌که مردی است آشنا ودلبسته به موسیقی «باخ» و «موزارت»، آنقدر ازتمدن ومعرفت برخوردار است‌که سرانجام برپیکر به خواب‌رفتهٔ خواهرزاده‌اش به ستایشی خصوصی می‌نشیند وآنگاه درنهایت افسردگی ویأس، خودرا حلق‌آویز می‌کند.

بونوئل اگرچه دراصل، هم یك اسپانیایی وهم یك سوررئالیست است، لیکن امروزه درنظر ما، او سینماگری است جالب توجه، نه بخاطر قدرت راسخ ونافذ این نگرش به زندگی، بلکه به‌خاطر پیچیدگی ظریف مراحل تکاملی این نگرش دریکایك فیلم‌هایش. علاوه براین‌ها، او هنرمندی است با ارزش، چراکه شخصیت قابل توجه‌ای دارد. تضادهای شدید ونظریات مخالف دربارهٔ دنیای آشفته وپردردسرش، با تمامی نیرو، درسه فیلم نخستین او، «**سگ اندلسی**»، «**عصر طلایی**» و «**لاس هوردس**» (یا «سرزمین‌بی‌نان»)، به راحتی‌خودنمایی می‌کند.

***

بونوئل اظهارکرده است: «**شدیداً دلم می‌خواهد حتی معمولی‌ترین بیننده را وا دارم تا احساس‌کندکه دربهترین تمامی دنیاهای ممکنه، زندگی نمی‌کند.**»

تصور می‌کنم تاکنون به اندازهٔ کافی دربارهٔ اصل ومبداء سوررئالیسم وهمچنین دربارهٔ آنچه‌که جنبه‌های ماهوی سوررئالیستی فرهنگ اروپایی نامیده‌ام، بحث‌کرده باشم چراکه به نظر می‌رسد بونوئل هنرمندی است‌که به درستی درك نشده ومورد مداقه قرار نگرفته است غالباً حتی توسط آنهایی‌که بیش ازهمه، ادعای تحسین اورا دارند. عناصر ناب سوررئالیستی درفیلم‌هایش، یعنی عناصر آشفته‌کننده‌تر، درگیرکننده‌تر ودارای درون‌بینی بیشتر، غالباً به سادگی به مثابهٔ عشق وعلاقهٔ سوررئالیستی‌کاذبی برای شوخی‌های ضد بورژوایی، به غلط مورد تعبیر وتفسیر قرارگرفته است. آنطوری‌که من استنباط می‌کنم، عمق وژرفای آثارش بسیارکمتر از درك نافذش ازتفریح وشادی، توجیه وبیـان شده است. اینك، درخواستهٔ مصرانه‌ام برای تصحیح دقیق این عناصر، دربارهٔ این استاد بزرگ‌که با مشکلات عدیده‌ای روبرو بوده است، نمی‌خواهم بیش ازاندازه خشك و رسمی به نظر برسم، چراکه بی‌تردید درنهاد آثاربونوئل، انگیزه‌ای قوی‌برای بُت‌شکنی وبرانداختن عقاید نادرست واحساسی پیچیده ازپوچی‌وجود دارد، همچون درتمامی آثار هنرمندان بزرگ. لیکن همچنان‌که امیدوارم قادر به توصیف دربحثی‌که به دنبال می‌آید باشم، حتی طنز بونوئل، برلبهٔ یأس ونومیدی تیره وتاری قرار دارد. غالباً، این طنز آدمی است عمیقاً بدبین، طنز مردی است پریشان وناراحت ازبینش‌اش نسبت به جهان‌که ازخود دفاع می‌کند، ولی طنز آدمی است‌که چشمی تیزبین برای یافتن خودفریبی‌ها دارد، طنزی‌که برای بسیاری ازما، زندگی را قابل تحمل می‌کند.





سگ آندلسی

ویریدیانا

«لوئیس بونوئل» با «ژان مورو» ضمن کارگردانی فیلم خاطرات یك مستخدمه

البته بونوئل ، جنبهٔ ساده‌تر وبی‌تکلف‌تری هم دارد - انگیزه‌ای برای استهزا ، بدون درگیری شخصی ، نوعی روحیهٔ کمیك ، ماترك و بازماندهٔ ضعیف‌ترین ودرعین حال ملایم‌ترین عناصر سوررئالیسم‌که واقعاً به عصر ودورهٔ ما تعلق دارد . البته درآثار اولیهٔ بونوئل ، دمدمی مزاجی بی‌قیدانه را به «سالوادر دالی» نسبت دادن‌کاری است آسان ومناسب ، حال آن‌که ژرفا وعمق این آثار را باید به بونوئل‌که شخصیتی است جدی‌تر ، نسبت داد . اما این امر ، ساده‌کردن بیش ازحد معانی خواهد بود . یك چنین نظری ، نه تنها نسبت به‌آنچه‌که درافکار وخواسته‌های «سالوادر دالی» ، زمانی حقیقی بود ، اندکـی بی‌عدالتی به شمار می‌رود ، بل همچنین نادیده‌گرفتن این حقیقت است‌که بونوئل به سادگی ، هنگامی که روی سناریویی کارمی‌کند وشرایط تهیه در او اشتیاق بیشتری به‌وجود می‌آورد ، کاملاً می‌تواند با مواد کارش به شیوه‌ای ایستا وآسان ، بازی‌کند . (به عقیدهٔ من ، فیلم « **فرشتهٔ مرگ** » ، مثال جالبی است ازیك چنین موقعیتی) . لیکن با تمام این توضیحات و با همهٔ تقسیم مسئولیت‌ها بین بونوئل و «دالی» ، به نظر می‌رسد که هم در «سگ اندلسی» وهم در «عصرطلایی» ، شوخی‌هایی زاییدهٔ ازخود راضی بودن ویا به خاطر ایجاد اضطراب وآشفتگی ، متناوباً ، جا عوض می‌کنند .

***

فیلم « **سگ اندلسی** » (۱۹۲۸) آشکاراکمتر ازفیلم دیگر ، یعنی «**عصر طلایی**» ، رضایت‌بخش است . مسئله مهمی‌که دربارهٔ چنین فیلمی مطرح می‌شود ، همچون دربارهٔ هرنوع « نکتهٔ هجوآمیز » دیگر ، این است‌که آیا ما با فیلم احساس درگیری می‌کنیم یا به‌راحتی و با بی‌توجهی ، درخارج ازحیطهٔ درگیری‌های موردنظر ، رها می‌شویم ؟ آیا ما به طور تخیلی به طریقی احساس درگیری می‌کنیم که می‌تواند ما را به‌گونه‌ای چشم‌پوشی وتزکیهٔ نفس به وسیلهٔ هنر ، درپایان فیلم رهنمون شود یا به‌سادگی احساس سرگرمی ازچیزی می‌کنیم‌که دیده‌ایم ؟ آیا به سادگی احساس رضایت می‌کنیم ؟ چه نوع تجربه‌ای می‌توان از «سگ اندلسی»



به دست آورد ؟ چگونه این فیلم وتجربه‌اش می‌تواند ما را تحت تأثیر قرار دهد ؟

این تجربه ، به‌خاطر ابهام عمدی‌اش ، غیرازاین‌که اصولاً به ذهنیات وافکارمان متوسل شود ، کاری نمی‌تواند بکند - وهمین ، نکته‌ای است‌کاملاً خلاف مقاصد ونیات سوررئالیست‌ها . «**جان راسل تیلور**» هنگامی‌که گلایه می‌کندکه این فیلم ، تنها در یك سطح جنجالی ، مؤثر است به‌همین نکته توجه دارد ؛ لیکن «فردریك گرانژ» ، گویی درتوضیح فاصلهٔ بین‌مقاصد فیلم ودستاوردش، دقیق‌ترین وتیزبین‌ترین مفسران است . فرم فیلم به‌خاطر طبیعت غیرقابل‌گریز واقعی تصویر سینمایی وواقعیت فیزیکی‌اش ، بیشترازآن‌که همچون یك رؤیا باشد ، «خاطره»ای ازیك رؤیای به خاطر آورده شده است . به‌این ترتیب ، فیلم « سگ آندلسی » ، بیش ازآن‌که به تمایلات جنسی مصرانه علاقمند باشد ، به اعمال اروتیك نظر دارد ، صحنه‌هایی‌که به‌گونه‌ای آگاهانه انجام شده وهرچندکه غالباً به شیوه‌ای ساختگی ، خنده‌دار ومضحك است (زن خشمگینی‌که خواسته‌ها وامیال جنسی خودرا با کمك راکت تنیس برآورده می‌کند ، یا مرد پریشانحالی‌که باقیمانده‌های فنا شده واز دست رفتهٔ فرهنگی خودرا به دنبال می‌کشد) ، این‌ها به ویژه بنظر می‌رسد برای فروید ، همچون یك شکل توضیحی باشد . بُرش ازصورت مردی درحالتی ازجذبه وسرور آشکار به پستان‌های یك زن ، وبُرش دوباره به صورت خون‌آلود مردکه گویی خودرا دراین راه حاضراست به شهادت هم برساند، مجذوبیتی اساساً «ذهنی» را برمی‌انگیزد . شکل سرمقاله‌ای آن ، مانع از درگیری مستقیم عاطفی می‌شود . به همین ترتیب ، تصویر نهایی فیلم ازاین زوج‌که تاکمر درشن مدفون شده‌اند ، به عنوان شکلی توضیحی نسبت به‌یك تز ازپیش تصور شده ، عمل می‌کند (بازهم به‌گونه‌ای ابهام‌آور ، به سبك فرویدی) ؛ و وقفهٔ زمانی‌ای‌که درنوشته‌های متعدد قسمت‌های مختلف فیلم وجود دارد - هشت سال بعد ، چهارده سال قبل - واین تدابیر سرمقاله‌ای یا اگر دلتان می‌خواهد بگویید شوخی‌ها ، برخلاف روش مستقیم وبه طور غیرقابل‌گریز فیزیکی است‌که یك رؤیا ، برما عمل می‌کند وآنگاه تعبیر ذهنی آزمایشی را موجب می‌شود . تصاویر فیلم «سگ اندلسی» تماماً برای ما برطبق اندیشه‌ای دربارهٔ اعمال ضمیر نیمه هشیار ، ازپیش انتخاب شده است وتصور می‌کنم این تصاویر اساساً به آن دسته حواس ماکه اندکی برتراست ، متوسل می‌شود چراکه ما بالاتر ازآن هستیم تا تحت تأثیر قرارگیریم یا شوکه بشویم . سال‌ها پس ازساختن این فیلم ، بونوئل خودش به «آن افراد احمقی‌که توانسته‌اند فیلم را زیبا یا غنایی بیابند ، حال آن‌که این فیلم دراصل ، فریاد وندایی نومیدانه وپرشور برای قتل وکشتار است» ، اشاره‌کرده است . معهذا ، این تردید هم وجود داردکه اصلاً آیا کسی ، فیلم را به طریقی‌که اوگفته ، دیده است !

«سگ آندلسی» ، نمونه‌ای متقدم برای آن نوع سینمای «تجربی» شدکه به خاطر همین خصلتش ، واقعاً درانجام بهترین نیات ومقاصدش درمی‌ماند . اگر فیلم را صحنه به صحنه و با دقت روانکاوانه‌ای‌که به تمامی این صحنه‌ها برای توضیح پیشنهاد شده ، بررسی‌کنیم شایدکه این توضیح ، خیلی پرمعنی‌تر ازتجربهٔ تماشای فیلم بنظر آید . این فیلم نیز برخلاف تجربهٔ یك رؤیای ناب است ، احساس پیچیده‌ای‌که هرگز نمی‌تواند با گفتن یا بازگوکردن آن ، خلق شود (به همین دلیل است‌که غالب اوقات ، گوش دادن به توصیف رؤیاهای دیگـران ، بسیار کسالت‌بار است) .

فیلم «**عصرطلایی**» (۱۹۳۰) نیز نشان‌دهندهٔ برخی ازهمین مسایل است ، لیکن با نیروی فیزیکی بزرگتر وبه همان اندازه پیچیده‌تر . همانسان‌که درمورد کلیهٔ فیلم‌های بونوئل صادق است ، این مسئله بیشتر پیچیدگی بالقوهٔ واکنش است تا پیچیدگی تأثیر - موضوعی طفره‌آمیز وذهنی . تصاویری‌که بسیاری ازآنها شدیداً واقعی است ، برابر چشم‌هایمان به طریقی نمایانده می‌شودکه می‌تواند ما را مضطرب‌کند یا تحت تأثیر قرار دهد لیکن درعین حال ، ازتعبیر ساده ، طفره می‌رود . «جان راسل تیلور» درخلال بحثی‌دربارهٔ بونوئل ، به «نوعی‌شعر ایماژیست (تصویرگرا)» که ازیك تزاید شدید تأثیرهای احساسی فرد پدید می‌آید ، اشاره کرده است به این ترتیب‌که برخـی اشیاء برگزیدهٔ معین ، کیفیت یك Fetish (طلسم - بُت) ، یك ابزار پراهمیت مذهبی وذهنی دربرقراری دوبارهٔ یك اسطورهٔ شخصی به دست می‌آورد . » حتی تماشای تصاویر آغاز فیلم ازعقرب‌هایی‌که درحال جنگ هستند ، هم درغیرمتعارف بودن وهم درابهام مقاصدش ، مسحورکننده است . نخست آن‌که صحنه‌های آغاز فیلم ، صداقت یك فیلم مستند را نشان می‌دهد ورابطه‌ای‌که با بقیهٔ فیلم داردکاملاً کنایه‌آمیز نیست . این سکانس آغاز فیلم ، دربردارندهٔ بیانیه‌ای ظاهراً عینی دربارهٔ مضمون فیلم ودنیای‌کلی بونوئل است : **شناخت این‌که زندگی برپایهٔ تهاجم بنا می‌شود . حشره‌ها با یکدیگر جنگ می‌کنند وآنگاه توسط حیوانات بزرگتر ازخودشان ، بلعیده می‌شوند . این صحنه گویا تلویحاً اشاره براین داردکه طبیعت وماهیت آدمی نیز چنین است .**

ازاین سرآغاز فیلم ، تمامی اختلاف‌ها و ابهام‌های دنیای شخصی بونوئل به دنبال می‌آید . ازیك سو ، راهزنانی را می‌بینیم (به رهبری «ماکس ارنست») که هم علیه خودشان وهم علیه دنیا شوریده‌اند ، اما غیرمتشکل وبی‌هدف هستند ؛

ازسوی دیگر ، اسقف‌های متشکل وتوداری وجود دارند کـه دعا ومناجات‌های دسته‌جمعی‌شان را زمزمه می‌کنند ، لیکن همچنان‌که ازبین می‌روند وسنگ می‌شوند ودراثر مرور زمان ، به صورت اسکلت درمی‌آیند ، شالودهٔ تمدن غربی می‌شوند . ازاین روی ، تناقض اساسی جامعه برپایهٔ نظامی منظم‌که برای سرکوبی زندگی غریزی تدبیر شده است ، قرار دارد وبنابراین باید برای‌کنترل غرایزی‌که این‌نظام اجتماعی آن را انکار می‌کند ، به حکومتی پلیسی متکی باشد . ازاین‌روی ، جشن «ماریوکان» ها ودیگر صاحب منصب‌های دولتی به‌گونه‌ای توأم با طنزی ازپوچی تصویر می‌شود – آن هم هنگامی‌که رجال وشخصیت‌ها ، آراسته به تمام مدال‌ها وتزیینات خود وارد می‌شوند وبرلبهٔ پرتگاهی خاکی ، تلاش وتقلا می‌کنند – نیز برپایهٔ خودفریبی واغفال خود ، استوار است . این خودفریبی ، نیروی تمایلات جنسی (و واپس‌نشانی‌هایش) وحتی نیروی عظیم‌تر خشم‌که چنین انکاری را مطرح می‌سازد ، رد می‌کند . به این ترتیب ، «گاستون مودو» که اززن مورد علاقه‌اش جدا مانده ، سکس را درهرچیزی‌که نگاه می‌کند ، می‌بیند لیکن مجبور می‌شود خودرا با لگدزدن به یك سگ دست‌آموز ، له‌کردن یك سوسك یا هُل‌دادن مرد نابینایی در سر راه اتومبیل ، اقناع کند . **حتی نظام طبقاتی ازاین اغفال و فریب** وازضرورت متصور ابقای آن ، پدید می‌آید . افراد طبقه‌ای‌که برای‌گذران زندگی به‌کارهای پست ، تن درمی‌دهند می‌توانند درگاری‌های زباله‌کشی‌شان‌که مدفوع را به دوردست‌ها حمل می‌کنند ، تسلیم ویرانگری شور وهیجان‌هایشان بشوند (زنی‌که درکافه‌کار می‌کند وشعله‌های آتش ؛ شکاربان وپسرش) ، درحالی‌که کلّه‌گنده‌ها مشغول برگزاری‌کوکتل پارتی‌ها وگفت‌وگوهای مؤدبانه اشان هستند .

«گاستون مودو» به‌گونه‌ای ترغیب‌کننده ، نقش مرد ترشرو و اخموی **غریزی را بازی می‌کند . زندگیش (او همچون «مونتی» درفیلم «خاطرات یك مستخدمه» خیال‌پردازی می‌کند) وقف جست‌وجوی عشقی جنون‌آمیـز می‌شود .** هرآنچه‌که درزندگی می‌بیند ، اورا به یاد تمایلات جنسی‌اش می‌اندازد وازاین‌روی، خشم فراوانش را برمی‌انگیزد . درحالی‌که ازسوی دیگر ، «لیالیس» می‌کوشد طبیعت وماهیت اساساً فیزیکی نیازهایش‌را حاشا کند (او درحالی‌که دررختخوابش هست ، گاوی را درخارج ازاتاق با چشم دنبال می‌کند) وسعی دارد به افکار خیالی وواهی‌ای پناه ببردکه بونوئل ، آن را اساساً به مثابهٔ افکاری «نارسیسیستی» نمایش می‌دهد – تصویر ابرها درآینه ، درحینی‌که او با دقت ووسواسی‌کامل ، ناخن‌هایش را صیقل می‌دهد . دراین ضمن ، زنگولهٔ گاو نیز مرتب به صدا درمی‌آید .

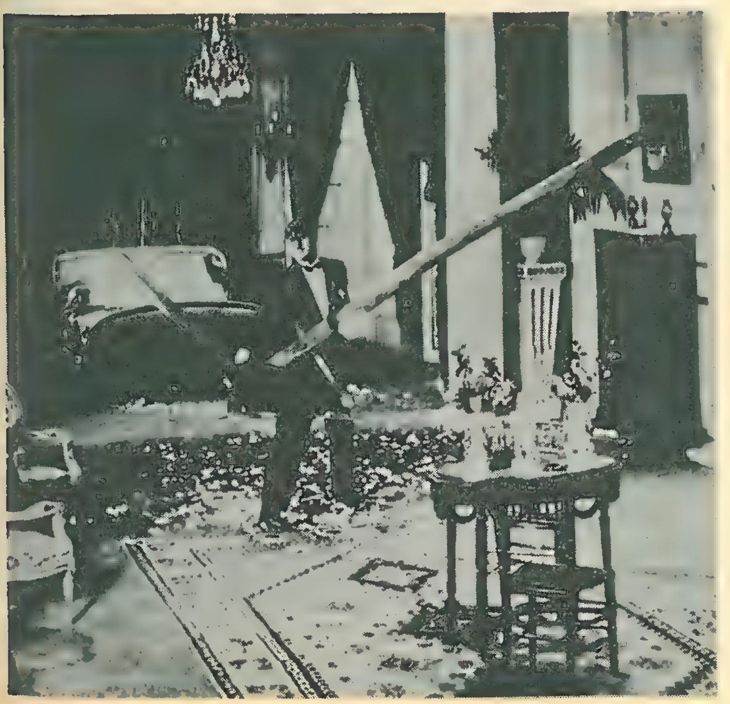
برای ناقدانی‌که مایلند دربارهٔ **بونوئل** اینطور بیندیشندکه او به سادگی می‌خواهد به حساب بورژوازی تفریح‌کند ، تعبیر وتفسیر فیلم ، معمولاً دراین مرحله ، متوقف می‌شود . لیکن ، حقیقت اساسی دربارهٔ «مودو» ، این است‌که او توسط قراردادهای جامعه‌ای‌کـه علیه‌اش سر به شورش وتمرّد برداشته ، شکست می‌خورد . او هم چون « دون هایمه » درفیلم **«ویریدیانا»** ، در دام جامعه‌ای‌که افکار وخصوصیات اورا ، هم شکل داده وهم انکارکرده ، گرفتار آمده است . او درحالی‌که دراین دام افتاده وتوسط خواسته‌اش به جلو رانده می‌شود ، علیه این دام وجامعه سر به طغیان برمی‌دارد ؛ لیکن همین‌که ازقیدش‌آزاد می‌شود وسرانجام خودرا با زن مورد علاقه‌اش ، تنها می‌یابد ، شکل‌های مختلف اجتماعـی (مثل صندلی‌ها) درسرراهش حایل می‌شود ، خاطرات‌کودکی (صدای مادرش) اورا گیج می‌کند وبه اشتباه می‌اندازد ، آثار فرهنگی ومذهبی (البته موسیقی واگنر ، لکن به‌گونه‌ای مصرانه‌تر ، یك مجسمه) اورا ازراهش منحرف می‌کند ، وبالاخره دنیای تجاری وسوداگرانه با خشونت خاص خود ، مداخله می‌کند . «**وزیر داخله ، شما را پای تلفن می‌خواهد .**» درپایان سکانس ، زن مورد علاقه‌اش را ازدست داده است وتنها ، ناتوان وشکست خورده ، پرهای بالش خودرا بیرون می‌کشد درحالی که صدای طبل‌ها ، طنین‌افکن‌است وکوشش فراوان می‌کند خودرا ازدست شیاطینی که اورا رنج‌وعذاب‌می‌دهند برهاند وخودرا ازتمامی Fetish هایی‌که درسرراهش حایل شده‌اند ، خلاص کند .

فیلم «**عصرطلایی**» با یك سکانس خوشگذرانی وهرزگی به پایان می‌رسد وبه نظر می‌رسدکه بطور ضمنی دلالت براین داردکه اختلاف‌های فراوان ، حتی به تحریف وسوء تعبیر بهترین عناصر تمدن غربی رهنمون می‌شود ، درسکانسی‌که عیسی مسیح ، خودش ، نقش «مارکی دوساد» را بازی می‌کند . ازجهاتی ، این پایان ، پایان چندان رضایت‌بخشی برای این اثر اساساً پژوهشی نیست – به عنوان یك «پیام» ، همچون تصویر نهایی فیلم «**سگ اندلسی**» ، گویی برای خلاصه‌کردن جنبهٔ اخلاقی ازپیش تصور شده ، برآن افزون شده است . همانند پرش‌های تدوینی تصاویر نهایی درفیلم « **خاطرات یك مستخدمه** » آهنگ « **پاسادوبل** » به مثابهٔ همراهی‌کنندهٔ تصویر تارهای مو روی صلیب ، می‌کوشد تا فیلم را با یك خنده پایان دهد ، گویی سرانجام یأس ونومیدی‌مان ، اساساً کمیك است . شاید اینطور باشد ، لیکن واقعاً اینطور نیست . شاید ما مجبوریم آن را برای ادامهٔ زندگی با این وضع دشوار وبلاتکلیفی بدون راه حل ، کمیك وانمودکنیم .

(هوردها) «**سرزمین بی‌نان**» (تصاویر : ۱۹۳۲ – صدا : ۱۹۳۷) می‌تواند **نمایشگر** تداوم و دنبالهٔ نمایش عقرب‌ها و نظر اجمالی مستندی به یك جنبهٔ اساسی آدمی باشد . این فیلم ، بررسی ومداقه‌ای دربارهٔ ناامیدی شدیدی است‌که درگوشهٔ دور ازنظرهمین جریان فرهنگ غربی‌یافت می‌شودکه به‌گونه‌ای سمبولیك درسراسر فیلم درموسیقی قهرمانی «برامس» خودنمایی می‌کند . همچون موسیقی فیلم «**عصر طلایی**» – قطعاتی از «مندلسن» ، «بتهوون» ، «شوبرت» و «واگنر» که دیگربار دراین فیلم برای ارکستر مجلسی تنظیم شده ، به صورتی عجیب‌تر وناآشناتر درآمده است – دراین‌جا نیز ، موسیقی «برامس» ، تفسیرکنایه‌آمیزی است ازموقعیتی‌که رو در روی آن قرار می‌گیریم . همانندگفتار فیلم ، این‌موسیقی نیزبی‌ربطی اساسی نقطه‌نظر متمدن غرب وبی‌تردید ، بی‌ربطی دلسوزی ورقت ما وسرانجام بی‌ربطی تمامی خواسته‌های رومانتیك فرهنگ غربی را تشدید می‌کند .

زیرا حقیقت اساسی دربارهٔ این اجتماع ، این است‌که اجتماع مزبور ، نه فرهنگ ونه شیوه‌ای واقعی برای زندگی دارد : حتی تجملات ظاهری‌کلیسا نیز اکثراً ازبین رفته است وتمامی آنچه باقی‌مانده ، چند زاهد گوشه‌نشین است‌که درمحیط رو به زوال وفنای آن ، برجای مانده‌اند . آنچه‌که به‌کودکان غربی در مدرسه ، تعلیم داده می‌شود ، ربطی به واقعیت‌های زندگی دوروبر آنها ندارد ؛ بااین‌وجود ، تصاویری ازبیماری ورنج‌که تماماً ازمحیط طبیعی‌این مردم‌گرفته شده به عنوان بخشی‌ازعطیهٔ طبیعت‌به‌آنها ، جنبه‌ای حاکی‌ازلطف‌وکرم خداوندی می‌یابد.





گفتار تفسیری فیلم ، التماس نمی‌کند . بلکه به‌سادگی به بیان این نکته می‌پردازد : موقعیت ، سرچشمه‌ای احتمالی برای اصلاح وآنگاه عدم قابلیت اجرایی سرچشمهٔ مزبور برای این مردم . پیشرفت تدریجی این سه نکته درسراسر فیلم ادامه می‌یابد ، درحالی‌که هرسکانس ازلحاظ بصری ، روی تصویری ازخشونت یا نکبت وفقر شدید پایان می‌پذیردکه تصاویر پایان سکانس‌هـا را عموماً ازبسیاری از نسخه‌هایی‌که برای نمایش دردسترس است ، حذف‌کرده‌اند : یك بزکوهی‌که لحظه به لحظه ، بیشتر درکام مرگ فرو می‌رود ، الاغی‌که با هجوم هزاران زنبور ازپای درمی‌آید وخورده می‌شود ، مرد بیماری‌که ازشدت تب به لرزش افتاده است ، نگاه خیره وغضب‌آلود نیمه‌دیوانه‌ای ابله . درفیلم‌های بونوئل به‌طورکلی ، این ، ریاکاری جامعه است‌که درانجام خواسته‌های آدمی دخالت می‌کند ؛ در «سرزمین بی‌نان» ، این امر به نظر می‌آیدکه خود طبیعت باشد : « **درسطح ظاهری ، فیلم ، وجود نکبت وفقر را مورد حمله قرار می‌دهد ؛ عمیقانه نکبت وبدبختی وجود را تقبیح می‌کند . . .** » معهذا سرانجام ، همین‌که تأثیر فیلم را از سرگذراندیم وتجربه‌اش کردیم وبه تحسین نیروی شوروهیجان مداومش پرداختیم ، امکان دارد که مسئله اضطراب‌آور وناراحت‌کننده‌ای دربرابرمان ، خودنمایی‌کند. به این‌ترتیب که رابطهٔ ما با تمامی این‌ها چیست ؟ درواقع ، رابطهٔ بونوئل ازچه قرار است ؟ آیا «**سرزمین بی‌نان**» (هوردها) ، آن نوع فیلمی است‌که دعوت به فعالیت اجتماعی می‌کند یا این‌که بیشتر، همچون بیان ونمایشی از ناامیدی اجتماعی به نظر می‌آید؟ شاید به این سئوالات به‌آسانی بیشتری با توجه به برخی ازفیلم‌های بعدیش ، پاسخ داده شود .

* * *

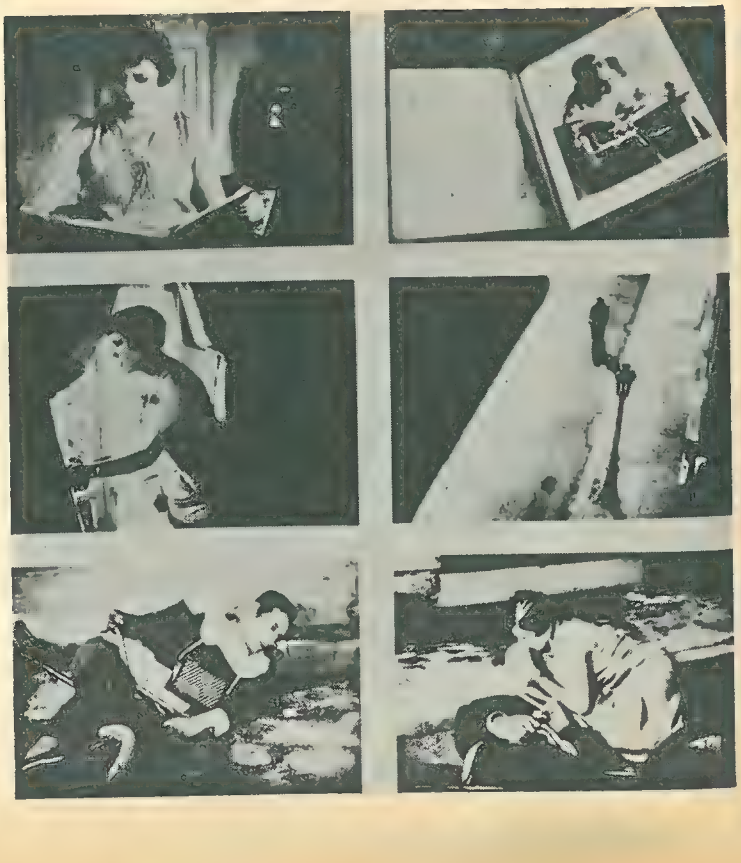
«بونوئل» مدت هیجده سال ، از ۱۹۳۲ تا ۱۹۵۰ ، عملاً ازنظرها ناپدید شد . برای مدت‌کوتاهی درهالیوود زندگی‌کـرد وگویا روی سناریویی به‌اسم «**حیوانی با پنج انگشت**» مطالعه وکارکرد ودر «موزهٔ هنرهای مدرن» درنیویورك به مشاغل مختلفی پرداخت . پس ازجنگ ، به مکزیك رفت ودرآن‌جا با «**اسکار دانسیگرز**» آشنا شد وبرای ساختن چند فیلم تجاری معمولی ازجمله «**کازینوی بزرگ**» (۱۹۴۷) و «**بی‌پروای بزرگ**» (۱۹۴۹) استخدام شد . اسکار دانسیگرز پس از پایان این فیلمها ، تقـریباً آزادی‌ کاملی به بونوئل برای ساختن فیلم «فراموش‌شدگان» دادکه برای بونوئل ، جایزهٔ بهترین‌کارگردان سال ۱۹۵۰ جشنوارهٔ «کان» را به همراه داشت – بونوئل دربارهٔ این فیلم‌گفته است : « **تنها فیلمی‌که اززمان سرزمین بی‌نان (هوردها) ، مسئول ساختن آن هستم .** »

هیچگونه بیان وتفسیر تحلیلی بهتری دربارهٔ این فیلم ، نمی‌تواند ازآنچه که به وسیلهٔ «الن لاول» درجزوهٔ جالب ولی‌کم شهرتش به‌نام «سینمای آنارشیست» ذکر شده ، وجود داشته باشد .

عامل اخلاقی تازه‌ای در «**فراموش‌شدگان**» وجود داردکه درسه فیلم نخستین با این شیوهٔ ساختمانی وجود نداشت وآن عامل معصومیت وپاکی است . درواقع ، تقریباً می‌توان یك سلسله مراتب معصومیت وزخم پذیری درفیلم پیداکرد که به‌سوی بی‌رحمی وخشونتی‌که به وسیلهٔ میل مفرط برای ازبین بردن وانهدام برانگیخته شده است ، پیش می‌رود . البته کیفیتی‌که درمسیر این طیف نوسان می‌کند ، کیفیت عشق ودوستی است – نه کاملاً «عشق» مسیحیت ، بلکه بیشتر همچون ملاطفت سادهٔ فیزیکی ، همان خلق وخوی محبت ودوستی‌ای‌که درفیلم‌های اولیهٔ اینگمار برگمان ، خودنمایی می‌کند ویك چنین عامل نیرومندی را درتأیید آن به وجود می‌آورد . لیکن به هرحال درفیلم‌های بونوئل (ودراین‌جا تا اندازه‌ای تا اندازه‌ای با تکذیب «آلن لاول» دربارهٔ بدبینی‌فیلم ، مخالفت می‌کنم) ، چیزها، کاملاً ساده ودرعین حال پیچیده وحساب شده است .

« اوکیتوس » ، « مچه » ، « پدرو » ، « مادر پدرو » ، « خایبو » ، « مردکور » – این شخصیت‌ها ، صعودی تدریجی ازخشونت درفیلم ، وصعودی تدریجی ازنیروهای ویرانگر جامعه را نمایشگرند . با این وجود ، همانطوری‌که درمورد مردم ساکن ناحیهٔ «**لاس هوردس**» صدق می‌کرد ، تمامی این شخصیت‌ها باید به منزلهٔ بخشی ازهمین دنیای مصرانه واقعی ، درنظرگرفته شوند . این‌جا نیز مکانی است بی‌ثمر وبی‌حفاظ دربرابر فقر ومشقت ، جایی‌که مردمی‌که درآن زندگی می‌کنند به وسیلهٔ نیاز مصرانه برای تنازع بقا ، به‌درون آن رانده می‌شوند . خروس‌ها ومرغ‌ها ، حیوانات اهلی ونجیب‌تر مزرعه ، سگ‌های ولگرد فراوانی که درفیلم پراکنده‌اند – تمامی این‌ها ، بخشی ازهمین دنیای فقیرانه وحیوانی است ، تأییدی برقوانین طبیعی وواقعی آن . شخصیت‌ها آنقدر سردماغ بنظر می‌رسندکه‌گویی ازملایمت وملاطفت حیوانات اهلی‌تر سهم می‌برند . بنابراین ، طویله‌ای‌که پناهگاهی است نسبی ، با تمامی تداعی‌های موردنظر ، وجود دارد . تمامی این شخصیت‌ها درجست‌وجوی پناهگاهی به این‌جا روی می‌آورند . این ، خانه وپناهگاه طبیعی « مچه » است ومحلی‌است‌که « اوکیتوس » درآن‌جا می‌تواند بی‌هیچ زحمتی ، ازپستان یك الاغ ماده ، شیربنوشد . باوجود این ، پناهگاه مزبور که همان طویله باشد ، تنها یك پناهگاه ساده نیست . پدربزرگ « مچه » درآن‌جا

صحنه‌هائی از « سگ آندلسی » (سمت راست) – صحنه‌ای از فیلم عصر طلائی – صحنه‌ای ازفیلم « سگ آندلسی » (سمت چپ)



به خشم می‌آید والبته برادر « مچه » نیز به همان اندازهٔ خود او ، بخشی ازمحیط است . سرانجام ، زمانی‌که «پدرو» برای یافتن پناهگاه مورد نظرش به جست‌وجو می‌پردازد ، به طـرز بی‌رحمانه‌ای درهمان‌جا به قتل می‌رسد وآنگاه ازمزاحمت جسدش ، به همان راحتی دورریختن زباله‌ها ، خلاص می‌شوند . حتی این فضا ومحیط آرام‌تر، مصون ودست نخورده ، باقی نمی‌ماند .

شخصیت‌ها به شیوه‌ای اتفاقی وبدون تأکید تصویری ، حالتی را درآدمی موجب می‌شوند تا با انواع‌گوناگون حیوانات ، تداعی شوند . « پدرو » درحالی که هنوز درخشونت ، تازه‌کار است ومی‌کوشد دربرابر وسوسهٔ خشونت به مقاومت بپردازد ، با مرغهای جوان معاشر می‌شود ، برخلاف «مردکور» که اکثر اوقات با خروسی جنگی ، دمخور است . معهذا ، حتی دراین‌جا نیز ، تضادهای عمده‌ای وجود ندارد . «مردکور» نیزکسی است‌که کبوتر شفابخش را دراختیار دارد . گرچه امکان دارد به‌گونه‌ای عجیب ، کنایه‌آمیز بنظر آید لیکن دراین جامعهٔ خرافاتی ، او به عنوان یك شفابخش تلقی وپذیرفته می‌شود . «مردکور» به خاطر تحسین فراوانی که برای « پورفیریودیاز » ، دیکتاتور معروف مکزیك ، درخود احساس می‌کند ، درخانه‌اش ، بین حمالان وکارگران آهنکش – سمبولی کامل ازخشونت وپوچی زندگی دریك شهرمدرن بزرگ – حتی با کوری‌اش ، وازاین روی درجدایی‌اش ازظاهرفیزیکی‌اشیاء ، نمایشگر ارتجاعی‌ترین‌جنبه‌های یك جامعهٔ مدرن امروزی است . با توجه به فیلم‌های بعدی **بونوئل** وشخصیت افرادی چون «کاپیتان» و «ژوزف» درفیلم « **خاطرات یك مستخدمه** » ، مردکور نیز به‌خشونت، به عنوان یك عقیده ، اعتقاد دارد ودرلحظه‌ای‌که «خایبو» به ضرب‌گلوله ازپای درمی‌آید ، با لذتی خشم‌آمیز فریاد می‌زندکه «**یکی‌کمتر ! همهٔ آنها می‌بایستی در لحظهٔ تولد ، کشته می‌شدند .**» این صحنه ، با سکانس یأس‌آوری‌که ثمرات یك چنین فلسفه‌ای را بیان وتصویر می‌کند ، دنبال می‌شود : « مچه » ، این زن آرام وملایم ، جسد «پدرو» ی مقتول را روی انبوه زباله‌ها رها می‌کند واز درگیری می‌پرهیزد وخودرا دور نگهمیدارد .

شخصیت‌های‌فیلم «**فراموش شدگان**» ، به‌گونه‌ای‌اضطراب‌آور وآشفته‌کننده به یکدیگر همبسته‌اند ، خوبی وبدی به نسبت‌های مختلف ، بین تمامی آنها تقسیم شده است . « مچه » ، اگرچه شخصیتی به ظاهر آرام وملایم است ، لیکن درعین حال ، تحریك‌کننده (همچون «مادرپدرو» با ساق‌پاهایش) وآمادهٔ فروش‌بوسه‌هایش است . حتی «اوکیتوس» نیز دچار وسوسهٔ‌گرایش به خشونت ، هم نسبت‌به «خایبو» وهم نسبت به «مردکور» می‌شود واگر مایل به زنده ماندن است ، امکان چنین عملی هم به‌خوبی وجود دارد . تمامی برخوردها وآمیزش‌ها درفیلم ، چـه برخوردهای «خولیان» وسروصدای مرغها ، وچه «پدرو» ، به شیوه‌ای یکسان فیلمبرداری می‌شود . خشونت ، مستقیماً وبدون تأکید سرمقاله‌ای ، لیکن با حالت مستند واقعی ، ضبط می‌شود . بنابراین ، عنوان‌فیلم – «**فراموش شدگان**» – به‌تمامی آنها عطف می‌شود .

به هرحال ازلحاظ ساخت‌کلی ، مشکلاتی هم درفیلم وجود دارد ، مسایلی‌که به‌گونه‌ای دقیق و زیرکانه توسط «آلن لاول» بررسی شده است . درابتدای امر ، تجزیه وازهم‌گسیختگی علیّت را دررابطهٔ «پدرو – خایبو» داریم ، دخالت تصادف که به این بخش ازفیلم ، نوعی حالت احساساتی «آلیورتویست» ی می‌دهد ، وخود عاملی اضافی درگیرایی احساسی است‌که بونوئل هم ظاهراً با آن بسیار مخالف است . ثانیاً ، سکانس مزرعهٔ دارالتأدیب با کیفیت درس اخلاقی دادنش وتمامی آنچه‌که این‌کیفیت تلویحاً برآن اشاره دارد ، دربرابرمان خودنمایی می‌کند . بی‌مناسبت نیست اگر فرض‌کنیم‌که این سکانس مزرعهٔ دارالتأدیب برفیلم ، تحمیل شده است ولیکن آنقدرها نباید مطمئن بود . آشکارترین نکته دربارهٔ این سکانس ، جدایی این قسمت فیلم وبی‌ربطی آن به‌جهان خارج است . «پدرو» همین‌که حمایت این مزرعه را ازدست می‌دهد (به‌طور موجه یا غیرموجه) ، گمگشته‌ای می‌شود . همانطوری‌که «فردریك‌گرانژ» گفته است ، « مزرعه‌ای‌که در این فیلم وجود دارد ، همانند جزایر بونوئل در فیلم‌های « **رابینسون کروزو** » و «**دخترجوان**» ، نمایشگر مدینهٔ فاضله‌ای است با توجه به واقعیتی‌که ازتغییر آن عاجز است . » سرانجام ، درعین این‌که فیلم را بررسی می‌کنیم وظرافت شبکهٔ درهم بافته شدهٔ مسئولیت‌های تقسیم شده را تحسین می‌کنیم ، همانطوری‌که درمورد «**سرزمین بی‌نان**» (هوردها) هم پیش آمد ، این سئوال ممکن است مطرح شودکه رابطهٔ ما با تمامی این‌ها چیست ؟ کیفیت‌های زندگی‌که می‌تواند درتحمل آن ، ما را مددکند ، چیست ؟ معهذا ، هنوزهم این سئوالی نیست‌که پاسخش ساده باشد .

علیرغم موفقیت هنری «**فراموش شدگان**» ، زندگی حرفه‌ای بونوئل طی هشت سال بعدی آنقدرها آسان نگذشت . اینطورکه ازظواهر وشواهد برمی‌آید ، خواه درمکزیك یا درفرانسه ، کنترلی اندك وجزیی روی فیلم‌هایی‌که به او پیشنهاد می‌شد ، داشته است . خاطره‌ای‌که ازتمامی فیلم‌های این دوره دارم ، خاطره‌ای است ازفیلم‌هایی‌که شدیداً قابل انتقاد ودرعین حال ، جالب توجه‌اند . این فیلم‌ها خواه به خاطر غیرموجه بودن شدیدشان (« **سوزانا** » ، « **آرچیبالدو دولاکروز** ») یا داستان‌های پیچیده اشان (« **او** » وتقریباً تمامی فیلم‌های این دوره) ویا بازی کمابیش بی‌اهمیت‌شان (به ویژه درفیلم «**دختر جوان**») ، چنین به نظر می‌رسند فیلم‌هایی باشندکه مستقلاً یا هریك به طور جداگانه ، به خاطر قدرت غیرقابل‌گریز لحظات فردی‌شان‌کمتر ازجنبه‌های جالب بونوئل‌کامل ، جالب توجه‌اند – همواره احساس‌کرده‌ام‌که دلیل موجودیتشان ومنبع واقعی تأثیرشدیدشان درهمین است .

هرچه‌که دربارهٔ تمامی فیلم‌ها فکر می‌کنیم ، پس ازاین‌که فیلم « **او** » را دیدیم ، «فرانسیسکو» ی تنها را روی پله‌ها درحالتی‌که دریأس ونومیدی‌اش فرورفته یا سوزن ونخش را برای ورود به اتاق همسرش آماده می‌کند ، به خاطرخواهیم داشت وپس ازدیدن فیلم «**آرچیبالدو دولاکروز**» مجذوبیت وشیفتگی «آرچیبالدو» را نسبت به چهرهٔ درحال ذوب مانکن ازیاد نخواهیم برد وهمینطور اورا درآن‌لحظه هنگامی‌که برای نخستین‌بار «لاوینیا» را می‌بینندکه بوسیلهٔ شعله‌ها محاصره شده ، فراموش نمی‌کنیم . معهذا برای مثال باید بگویم هربارکه فیلم «**دختر جوان**» را تماشاکرده‌ام ، کمتر، ازشیوهٔ خشك ورسمی‌ای‌که بسیاری‌ازمطالب دیالوگ‌بدان‌گونه ایراد می‌شود وبیشتر ، ازشیوهٔ ظریف واساسی نمایشی نظریهٔ فیلم دربارهٔ زندگی ، آگاه شده‌ام . ازنظر پدیده شناسی ، گویی واقعاً «اشتباهات» است‌که به فراوانی جذب می‌شود درحالی‌که این‌قدر درهم فرورفته بنظر می‌آیند . بنابراین ، هرآنچه که دراین مرحله دربارهٔ فیلم‌های مزبورگفته می‌شود باید هم‌آزمایشی وهم موقت باشد . فیلم‌های بونوئل ، قبل ازاین‌که راجع به مسئلهٔ طفره‌آمیز کیفیت شان مطمئن بشویم ، باید بیشتر مورد تماشا ومداقه قرارگیرد .

به هرحال ، هنگامی‌که دربارهٔ فیلم‌های بونوئل می‌اندیشیم ، گویی هردوتا ازفیلم‌هایش ، تشکیل زوجی را می‌دهدکه مضمون‌کمابیش وابسته‌ای دارد . دوفیلم « **سوزانا** » (۱۹۵۰) و « **مرد خشن** » (۱۹۵۲) ، تأثیر ازهم پاشیدگی‌ای راکه شوروهیجان جنسی می‌تواند روی جامعی تحت‌کنترل داشته باشد ، بررسی می‌کند . درواقع «**مرد خشن**» تا اندازه‌ای همان مضمون راکه در «**فراموش شدگان**» ادامه می‌یابد ، دنبال می‌کند وتضاد وستیز بین عشق آرام وملایم وشوروهیجان اروتیك راکه به شکست وسرکوبی عشق منتهی می‌شود ، واقعاً دراماتیزه می‌کند . فیلم‌های « **او** » و «**آرچیبالدو دولاکروز**» نیز هردو به بحث و بررسی فاجعهٔ درونـی

او



فراموش شدگان





انسان‌هایی می‌پردازدکه درخود محبوسند. ازاین نظر، دوشخصیت اصلی فیلم‌ها، یعنی «فرانسیسکو» و «آرچیبالدو»، درگیر رؤیاها وتوهماتشان می‌شوند. هردو نفر، افرادی اساساً ناتوان هستند وبه این جهت، به شعائر مذهبی خصوصی یك پوچی وتمرکز فکری سوررئالیستی پناه می‌برند. درپایان فیلم «**مرد خشن**»، «فرانسیسکو» درزندانِ نوعی دیوانگیِ مذهبی محبوس می‌شود وزندگی‌اش را درصومعه‌ای سپری می‌کند؛ حال آن‌که «آرچیبالدو»، ازاین زندان درون خویش، رها شده است (هرچندکه به‌گونه‌ای غیرموجه). معهذا، توجه به این نکتهٔ جالب است‌که «آرچیبالدو»، هنگامی‌که سمبول تسلط مادرش را برخود نابودکرده است (جعبهٔ موزیکی راکه مادرش به او داده بود به رودخانه، پرتاب می‌کند. درحینی که جعبهٔ موزیك به اعماق آب فرو می‌رود، حباب‌های آب، گویا ازآن آدمی است که واپسین نفس‌هایش را درآب می‌کشد، غلغل‌کنان به سطح آب می‌آید) می‌گذارد تا آخوندکی‌که درانتظار طعمه، برتنهٔ درختی موضع‌گرفته ودرمسیر وعدگاه او با دخترمورد علاقه‌اش آن را پیداکرده به زندگی‌ادامه دهد، احساس رضایت می‌کند. برخلاف «گاستون مودو» ی بیچاره درفیلم «**عصرطلایی**»، «**آرچیبالدو**» باطبیعت وجهان، از در صلح وسازش درآمده است.

* * *

اما جالب‌ترین فیلم‌های این دورهٔ بونوئل، «**ماجرای رابینسون‌کروزو**» (۱۹۵۲) و «**دخترجوان**» (۱۶۹۰) است‌که هردو به زبان انگلیسی تهیه شده‌اند. داستان هردوی این فیلم‌ها درجزیره، رخ می‌دهد – درست همانند مزرعهٔ دارالتأدیب در «فراموش شدگان» دنیایی جدا ومجزا، به دور ازهرگونه فساد وتباهی جامعهٔ متشکل – واین دوفیلم، درعین حال به نظر می‌رسدکه مثبت‌ترین وازجهاتی، خوش‌بینانه‌ترین آثار سینمایی این دورهٔ او باشند. پایان هردوی این فیلم‌ها بسیار قانع‌کننده‌تر وموجه‌تر ازپایان فیلم «**آرچیبالدو دولاکروز**» است، نتیجه‌ای جالب به‌دست می‌دهد، به این سان که برخی ازکیفیت‌های انسانی وبشردوستانه، علیرغم فساد وتباهی‌های زندگی درجوامع متمدن‌که به جزیره‌ها را، نیافته یاکمتر راه یافته است، غالب آمده‌اند. بونوئل دربارهٔ فیلم «**رابینسون کروزو**» اظهارکرده است: «**هیچوقت ازاین نوول خوشم نیامده است، لیکن شخصیت قهرمان‌کتاب را دوست دارم**»، ودرپایان این فیلم، «**رابینسون‌کروزو**» ازطریق «فرایدی» (دیگر قهرمان‌کتاب) درنیل به تفاهم بیشتری با واقعیت‌های فیزیکی زندگی، موفق شده است. او، خودرا ازقید تصورات موروثی، دربارهٔ رابطهٔ «ارباب – نوکری» رهانیده است وبه آن آگاهی‌که می‌تواند ازطریق تماس آدمی به‌دست آید، گام نهاده است. درفیلم «**دخترجوان**» نیز به همین ترتیب، «میلر» ازطریق تماسش با «ایوی» جوان، نه‌تنها به بررسی دوبارهٔ تعصبات نژادی خویش می‌پردازد، بلکه به بررسی مجدد شیوهٔ فکری‌کامل خود دربارهٔ زندگی، ودربارهٔ طبقه بندی‌های به‌ظاهرکاملاً واضحِ «خوبی» و «بدی» نیز اقدام‌کرده است. با وجود این، اگر فیلم «دختر جوان» قرار باشدکه به وسیلهٔ معیارهای قراردادی، فیلمی «بد» محسوب شود، آنگاه بایدگفت‌که این فیلم باید یکی از زیرکانه‌ترین، ستیزه‌جوترین وبرجسته‌ترین فیلم‌های «بد» ی باشدکه تاکنون ساخته شده است.

«**فردریك‌گرانژ**» اظهارنظر می‌کندکه درتمامی فیلم‌های فرانسوی بونوئل که دراین زمان ساخته شده است – «**اسم این شفق است**» (۱۹۵۵)، «**باغ مرگ**» (۱۹۵۶) و «**تب درالپا بالا می‌رود**» (۱۹۵۹) – کیفیت بیشتر اجتماعی‌شان، درگیری شدیدترشان با فساد سیاسی به وسیلهٔ اندازهٔ متزاید انتزاع از واقعیت فیزیکی همراه می‌شود و این است‌که فیلم‌های مزبور را ازبالقوه‌ترین کیفیت «**بونوئل**» یشان، عاری می‌کند. بی‌تردید، احساس درگیری جزیی‌ای‌که درفیلم «**باغ مرگ**» – که ازجهاتی، بهترین اثر دربین فیلم‌های فوق‌الذکر است – وجود دارد، ظاهراً تأییدی است براین ادعای‌کلی. گویی بونوئل به سادگی نمی‌توانست توجهی داشته باشد یا نمی‌توانست دریابدکه‌گفته‌هایش درسطح سیاسی برای مردم قابل باور نیست. کیفیت سرسری این فیلم‌هاگویی برنوعی خستگی ودرماندگی هنری دلالت دارد.

* * *

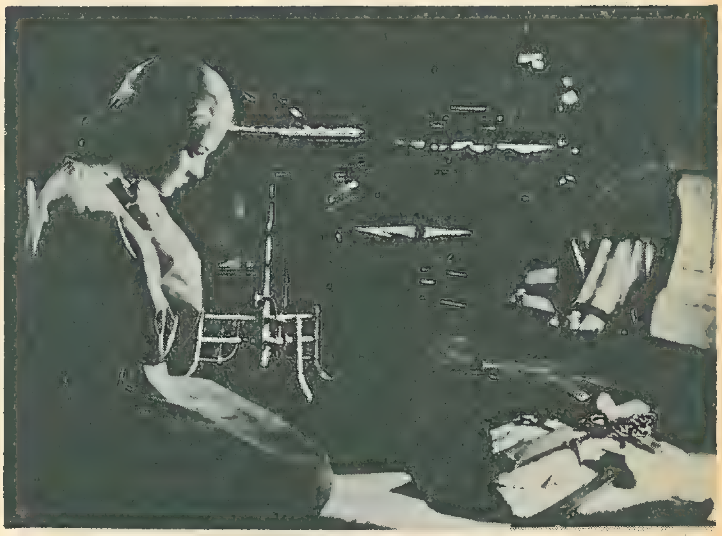
سرانجام، بونوئل به ساختن بزرگترین فیلم این دوره اززندگی حرفه‌ایش دست می‌زند و «**نازارین**» را می‌سازد. خود او دربارهٔ فیلم وشخصیت قهرمان آن می‌گوید:

«**من، نازارین را دوست دارم زیرا فیلمی است‌که به من اجازه داد بعضی چیزها راکه مورد توجه منست بیان‌کنم. لیکن تصور نمی‌کنم چیزی را رد یا نقض کرده باشم... خدا را شکر، من هنوزهم یك خدانشناس هستم.**»

ودرجایی دیگر اظهارکرده است:

«**من به نازارین خیلی وابسته‌ام. او، یك‌کشیش است. او می‌توانست یك آرایشگر یا یك پیشخدمت باشد. چیزی‌که توجه مرا جلب می‌کند، این است که او ازاندیشه‌های خود، دفاع می‌کند واین اندیشه‌ها برای جامعه به طورکلی،**

عکس بالا: نازارین
عکس پائین: ماجراهای رابینسون‌کروزو





غیرقابل پذیرش است وپس ازماجراهایش با فاحشه‌ها ، دزدان وغیــره ، این اندیشه‌ها اورا قطعاً به سوی مورد لعن‌ونفرین قرارگرفتن‌توسط نظام جاری‌اجتماعی، رهنمون می‌شود . . . »

نازارین (۱۹۵۸) ، دربین فیلم‌های این دورهٔ **بونوئل** ، اثری بود استثنایی وازنظر هنری ، بازهم برسرآغاز تازه‌ای درفیلمسازی **بونوئل** اشاره دارد . همچون بهترین آثار سینمایی **بونوئل** ، این فیلم ، به تجزیه وتحلیلی دقیق وآزمایشی عمیق ازتأثیرات متعددش نیازمند است . لیکن دراین‌جا ، به‌گونه‌ای مختصروموجز، شاید بتوانیم به بهترین وجهی ، ساختمان اخلاقی آن را با نظرکردن ودقیق شدن در شخصیت‌پردازی سه نفر ازقهرمانان فیلم ، تعریف‌کنیم .

درابتدا ، « **پینتو** » که شخصیتی است شجاع وجنتلمن ، خودنمایی می‌کند. با مهمیزها وشلاقش ، آشکارا تکامل‌شخصیت مسیح درفیلم « **سوزانا** » است ، لیکن درعین‌حال ، به‌دیگر شخصیت‌های بونوئل نیز همبسته ومربوط است . دراین مکزیك خشن آکنده ازفقر شدید و زورگویی ، مکزیك «**پورفیریودیاز**» که بـا اشتیاقی هرچه تمامتر توسط «مردکور» درفیلم «**فراموش شدگان**» به‌خاطر آورده می‌شد ، «پینتو» ، آشکارا شخصیتی قوی است . همانند شخصیت ارباب درفیلم « **مُهر هفتم** » ازاینگمار برگمان ، «پینتو» هم واقعیت فیزیکی را به همانسان‌که هست ، می‌پذیرد وبرطبق آن عمل می‌کند . اطلاعات وسیعی دربارهٔ اسب‌ها دارد وهمچنان‌که درصحنهٔ کنـار چشمه ، اشاره‌ای تلویحی وجود دارد ، او می‌داند چگونه شیاطینی راکه باعث زجروعذاب «**بئاتریس**» هستند ، مقهورکند . او به گونه‌ای سنجیده ودرعین‌حال پرسروصدا ازمحلی به محل دیگر می‌رود وطنین صدای مهمیز ، حرکاتش را همواره همراهی می‌کند . آشکارا ، او نیرویی مثبت درفیلم است ، یکی‌ازجنبه‌های ثبات اجتماعی‌است‌که دریك چنان دوره‌ای می‌توانست وجود داشته باشد ، لیکن این‌که او واقعاً تا چه اندازه برارزش‌های این جهان ، جهان سرسخت فئودالی‌که با اعمال زور درمقام وموقعیت والایش قرارگرفته ، صحه می‌گذارد وبه این ترتیب به شخصیت‌های «**ژوزف**» و «**کاپیتان**» درفیلم «خاطرات یك مستخدمه» شباهت دارد ، واین ، نکتهٔ جالب‌توجه ومهمی است‌که باید درباره‌اش تصمیم بگیریم .

ازسوی دیگر، « **اوهو** » ی کوتوله وناقص‌الخلقه هم وجود دارد . مخلوقی که ازلحاظ جسمانی ، عجیب وزشت وبه‌گونه‌ای پوچ ، آسیب‌پذیر است وهنگامی‌که برای نخستین‌بار اورا می‌بینیم ، ازدرختی آویزان است وبی‌درنگ متوجه می‌شویم که او ، به «پینتو» های این جامعه برای تنازع بقای خود ، متکی است . ویك جنتلمن ، اورا ازدرخت پایین می‌آورد وآزادش‌می‌کند . معهذا ، به‌گونه‌ای‌عجیب، متناقض وسوررئالیستی ، «اوهو» ، مثبت‌ترین شخصیت دربین تمامی شخصیت‌های مخلوق بونوئل وکاملترین تجسم وتجلی‌عشق‌که درمذهب مسیحیت به‌آن اشاره شده ، به شمار می‌رود . پذیرش جهان وواقعیت فیزیکی این جهان ازسوی اوکه آشکارا به وسیلهٔ هیأت وقالب زشت وناهنجار جسمانی‌اش به زور بر او تحمیل شده ، کامل وعاری ازهرگونه خودفریبی است . او به «**آندارا**» می‌گوید «**تو زشتی ، یك فاحشه هستی ، اما با تمام این حرفها دوستت دارم .**» درموقعیتی دیگر ، درلحظه‌ای‌که درصدد پذیرش مجدد «آندارا» است ، درحالی‌که‌کاملاً احتیار ازکف داده ، از پنجرهٔ کوچك ندا درمی‌دهد : « **چه لگدی ! واقعاً عصبانی بودی ؟** » دراین جا ، به زحمت پرسشی دربارهٔ عفو وبخشودگـی به مفهوم‌کلاسیك مسیحیت‌کلمه ، از چرخاندن سمت دیگر صورت ، پیش می‌آید – نازارین هم سرانجام ، هنگامی‌که او نیز درسلول خود ، لگد می‌خورد ومورد ضرب وشتم قرار می‌گیرد ، انجام این امر

بالا : بل‌دوژور
پائین : ماجراهای رابینسون‌کروزو
پائین طرف راست : فراموش شدگان







را بسی مشکل می‌بیند. «اوهو» به سادگی، حادثه را «می‌پذیرد»، همچنان‌که خشونت وواقعیت فیزیکی هستی را پذیرفته است.

هروقت‌که «اوهو» را می‌بینیم، سرگرم‌کمك به مردم است – به زنان وکودکان زندانی، میوه تعارف می‌کندکه نمایشی است از «عشق» او، ودلبستگی واقعی شدیداً انسانی‌اش. به همین ترتیب نیز، تعارف میوه به "آندارا" ازسوی او، درحالی‌که دست‌هایش درتلاشی فراوان برای رسیدن به "آندارا" کاملاً دراز شده، نگاه کاملاً شادش وآنگاه شرم و روی برگرداندنش، نشانه‌هایی ازخصوصیت اخلاقی وعشق او به‌آدمی وپذیرشش ازواقعیت است. زبان انتقاد، همیشه دریك چنین لحظه‌ای درسینما، دچار لکنت وخاموشی می‌شود چراکه توصیف غنای این احساس احتمالی اعمال وحرکات است‌که به‌گونه‌ای آشفته‌کننده، رقت‌انگیز شده است، آنگاه‌که او به دنبال "آندارا" با پاهای‌کوتاهش، لنگ‌لنگان وافتان‌وخیزان روانه می‌شود، لیکن نمی‌تواند همپای او راه برود.

درست همچنان‌که سورئالیست‌ها درمتعهدترین وضعیت‌هاشان برآن شدند که طبیعت ماده ومعنی هنر وزندگی را به مبارزه بطلبند، «اوهو» نیز به همچنین، با تصورات احساساتی‌مان دربارهٔ پرهیزکاری وصدقه، دربارهٔ خوبی اخلاقی در جهانی زورگو، به‌مبارزه وستیز برمی‌خیزد. اگرچه با توجه به «خود» های آگاهمان، ادعا می‌کنیم‌که بهتر می‌دانیم، با این همه هنوزهم‌گرایشی به یکسان کردن پرهیزکاری با هرنوع زیبایی داریم. سفسطهٔ فلسفی به شیوهٔ **«جان کیتس»** (شاعر انگلیسی ۱۸۲۱ – ۱۷۹۵)، درجذابیتش پافشاری می‌کند. بونوئل ازطریق «اوهو»، اجازهٔ چنین‌کاری را نخواهد داد ومن این نکته را کاملاً خارق‌العاده یافتم‌که چگونه تعدادی ازناقدان، متوجه وجود «اوهو» درفیلم شده‌اند، چه برسد به این‌که نقش عمدهٔ اخلاقی‌ای راکه او بازی می‌کند، موردتحسین‌قرارداده باشند.

بین دوشخصیت افراطی «پینتو» و «اوهو» که دردوقطب مخالف یکدیگر قرار دارند، «نازارین» با شخصیتی متعادل‌تر، گام برمی‌دارد – درواقع می‌توان گفت، بی‌آن‌که به‌چپ یا به راست نگاه‌کند. این، ناشی از ذات «نازارین» است که درپایان فیلم، او متوجهٔ چیزی دربارهٔ جهانی‌که درآن زندگی می‌کند، نمی‌شود وبی‌تردید توجه‌ای هم به هیچ چیز دربارهٔ خشونت وواقعیت این جهان ندارد. اگر او آدمی است‌که ازعقایدش دفاع می‌کند (همچنان‌که **بونوئل** اظهارکرده او چنین‌آدمی‌است)، این عقاید ازمشاهدهٔ جهان‌واقعی، سرچشمه نگرفته است. دراین مورد، او به همان اندازهٔ «فرانسیسکو» درفیلم «**او**» یا قهرمان‌فیلم «آرچیبالدو دولاکروز»، زندانی دلخوشی‌های بی‌اساس خویش‌است. اگر او یك مسیحی مؤمن است‌که برای ایجاد یك زندگی واقعاً مطلوب وانکار نفس وآرمان‌های روحانی، کوشش می‌کند، درواقع او یك‌کتاب آموزندهٔ مسیحیت است‌که پیوسته احساس می‌کنیم درآن، چیزی نادرست واشتباه وجود دارد.

آشکارا، او انکار نفس می‌کند (بندرت اورا می‌بینیم‌که غذایی بخورد) ومی‌کوشد تا قدّیسیتی راکه مردم خرافاتی به او نسبت می‌دهند تکذیب‌کند، بااین همه، هیچ چیزی درزندگیش، مطابق میل او صورت نمی‌پذیرد. وآیا واقعاً، این جامعه است‌که اورا نخواهد پذیرفت (مجدداً همانطوری‌که **بونوئل** اظهارکرده است) یا چیزی راکه درخود او وجود دارد، رد می‌کند؟ دست به هرکاری می‌زند – درواقع، غالباً برای فرونشاندن شوروهیجانات ویرانگر وسرکش در دیگران – بی‌نتیجه است، لیکن درخود این آدم هم تناقض وجود دارد (مثل پنجره‌که به منزلهٔ دری برای اتاقش مورد استفاده قرار می‌گیرد – اشاره‌ای کوچك به پوچی قدیمی سورئالیستی، اشاره‌ای‌کوچك به‌گاو درتختخواب).

این تناقض به ساده‌ترین وقراردادی‌ترین وجهی می‌تواند به مثابهٔ موضوع غرور روحانی، مورد بررسی قرارگیرد. او خودرا بالاتر وبرتر ازچیزهای کوچك وبی‌ارزش بقیهٔ جهان می‌بیند ومصمم است‌که درهمان وضع باقی بماند. او، جهان امیال جنسی را با چنان اصرار واقعی ومصرانه‌ای انکار می‌کندکه قادر نیست بداند تمامی این‌ها برای چیست. ازاین‌روی، او برای هرکس، بی‌اثر وبی فایده است.

جهان «**نازارین**»، همچون دنیای «**فراموش شدگان**»، جهانی شدیداً واقعی وفیزیکی است‌که درسراسرآن، به وسیلهٔ مناظر وصداهای حیوانی، تأکید شده است. واین جهان، ازتمامی آنچه‌که نازارین می‌تواند انجام دهد، تأثیر نپذیرفته باقی می‌ماند: زنی‌که دراحتضار ودربسترمرگ است، بهشت‌را نمی‌خواهد، بلکه «خوان» را می‌طلبد؛ شیاطین بئاتریس، نیازهای جنسی وعاطفی‌اش هستند و "آندارا" تا پایان، بدون احساسی ازندامت باقی می‌ماند وهرگز درخواست بخشودگی نمی‌کند. «امیدوارم‌که همهٔ بچه‌هاتان، مُرده متولد شوند وامیدوارم که خودتان هم ازفرط چرك وجراحت، به خفگی دچار شوید!» این‌ها، آخرین کلماتی است که «آندارا» به دزد چاق می‌گوید. این، نفرینی است شدیداً فیزیکی وجسمانی.

دزد لاغراندام، درحالی‌که برای سرقت اموال نازارین نقشه می‌کشد، باعث تولد دوبارهٔ درونی نازارین می‌شود. «زندگی توکاملاً خوب است وزندگی من‌کاملاً بد، اما هریك ازما چه‌کرده است؟» هنگامی‌که این سئوال ازنازارین می‌شود – دراین جا، به‌گونه‌ای‌کاملاً عمدی، همچون مسیح تابلوی‌نقاشی‌رامبراند، به نظر می‌آید – او برای نخستین‌بار درفیلم، بدون واسطهٔ چیزی یا عاملی خارج ازدرون خود، تحت تأثیر قرار می‌گیرد. تا این مرحله درفیلم، او همیشه وعظ ونطقی‌کسالت‌بار ومناسب وضعیت برای پاسخ، آماده داشته است، لیکن این‌پرسش، سکوت اورا درپی دارد.

مرحله نهایی، زمانی حاصل می‌شودکه او به تنهایی درجاده‌ای طی طریق می‌کند. همیشه چنین به نظرم رسیده است‌که دعای خیر زن تعارف‌کننده به‌صورتی عمیقانه وبیشتر ازتعارف آناناس، اورا تحت تأثیر قرار می‌دهد. تصور می‌کنم آنچه را واقعاً نازارین نمی‌تواند بپذیرد، این دعای خیر ازجانب زن سادهٔ دهاتی است، او سه بار ازپذیرش آن، امتناع می‌کند. با سروصدای طبل‌ها که اشاره‌ای است به خشم شدید سرکوفتهٔ **«گاستون مودو»** درفیلم **«عصرطلایی»**، وفراسوی‌آن، اشاره‌ای به مراسم عبادت عید پاك در «کالاندا»، پایان فیلم ازجهتی مثبت است، گویی نازارین سرانجام به پذیرش انسانیت شکنندهٔ خود ونیازش برای دعای خیر وآمرزیده شدن، نایل آمده است. لیکن، نازارین ازکادر خارج می‌شود. این جاده، به‌کجا منتهی خواهد شد؟ حتی اگر او به مرحله‌ای ازخودآگاهی رسیده باشد، اینك، نقش او درجهان، چه خواهد بود؟ دیگرباره، این سئوال پیش می‌آیدکه بونوئل، چه عقیده‌ای دارد؟

***

اگر تا این جا با جزییات بیشتری به بحث دربارهٔ مسایل فیلم **«نازارین»** پرداخته‌ایم، به‌آن خاطر است‌که تصور می‌کنم این فیلم، اثری است‌که به‌گونهٔ موفقیت‌آمیزتری، مسایل مربوط به اعتقاد وایمان شخصی را، نه بصورت نوعی «حامی» خیرخواه متافیزیکی، بلکه دررابطهٔ بین خیروشّر درجهان، متوازن ومتعادل نگاه می‌دارد. **بونوئل** درزندگی به چه‌کیفیاتی معتقد است‌که باقی خواهد ماند؟ این سئوالی است‌که دیگرباره صریحاً در **«ویریدیانا»** مطرح می‌شود.

هنگامی‌که فیلم **«ویریدیانا»** به‌سال ۱۹٦۱ برای نخستین‌بار درجهان به نمایش‌گذاشته شد، چنانچه اگر باتوجه به بیان محتاطانه‌تر **«نازارین»**، مورد بررسی قرار می‌گرفت، احتمالاً واکنشی که نسبت به‌زیاده‌روی‌های ظاهریش صورت‌گرفت، خیلی تعدیل یافته وملایم‌تر بود. اگرچه این دوفیلم ازلحاظ شیوهٔ پرداخت وازنظر داستانی، بسیار متفاوت‌اند – «ویریدیانا» ازلحاظ تکنیکی، جالب‌تر وهیجان‌انگیزتر است وکندوکاوی دقیق‌تر ازتنوع زندگی آدمی را نشان می‌دهد – ازلحاظ داستانی، فیلم‌ها خیلی شبیه یکدیگرند. خواه «دون هایمه» باشد درخانهٔ مجلل و باشکوهش، محصور میان آثار ومصنوعات دستی فرهنگی تا اندازه‌ای ناموافق با نیازهای شخصی‌اش؛ وخواه **«ویریدیانا»** درصومعه‌اش، به هرحال، فیلم **«ویریدیانا»**، مداخله‌ای را دراین دنیاهای کاملاً شخصی وخود–فریبانهٔ حقایق خشن واقعیت تصویر می‌کند. ویریدیانا ازجهاتی، شخصیتی است مثبت‌تر ازنازارین – به همین خاطراست‌که بونوئل، پیوسته **ویریدیانا** را باتصاویر زیبای خیره‌کننده‌ای نشان می‌دهد – با این همه، ویریدیانا هم سرانجام آنقدرها بیشتر ازنازارین، موفق نیست. پایان فیلم **«ویریدیانا»**، درست به همان اندازهٔ پایان فیلم **«نازارین»**، کاوشگرانه وتکان‌دهنده است. البته، ویریدیانا با تاجش که ازخارهای سوخته ساخته شده وموهایی پریشان وبرشانه ریخته، ازطریق درونی به پذیرشی ازواقعیت‌های فیزیکی زندگی خود دست یافته است. با وجود این،

رابینسون‌کروزو



او درشرف ورود به‌چه جهانی است؟ با رشد بصیرت شخصی‌اش، چه نقشی را خواهد توانست ایفا کند؟

همواره همین سئوال پیش می‌آیدکه نمی‌توان پاسخی امیدوارکننده برای آن یافت، گرچه بونوئل به‌خود زحمت آن را می‌دهد تا این احساس را درما برانگیزاندکه این پایان نیست، بلکه هنوزهم ادامه دارد. معهذا، هرقدر بیشتر دربارهٔ آثارش، به‌خصوص با توجه به‌شکست آشکار تمامی انگیزه‌های پاکی‌که به‌وسیلهٔ فیلم «**خاطرات یك مستخدمه**» نمایش‌داده می‌شود، تأمل‌می‌کنم، درنظرم این اندیشه بیشتر شکل می‌گیردکه واقعاً درپایان این فیلم‌ها، ابهامی وجود ندارد. **بونوئل** به‌سادگی به‌ما نشان می‌دهدکه البته تجلیات عطوفت فردی وجود دارد وازطریق این تجلیات، هنوزهم دراین جهان، رستگاری فردی تا اندازه‌ای امکان‌پذیر است. لیکن خارج ازفرد، نیروهای ظلمت درکمین ما هستند، چرا که هیچگونه کاری ازدست ما ساخته نیست. ابهام فرضی او، غالباً نشان‌دهندهٔ بی‌میلی اوست به‌این نتیجه‌گیری غم‌انگیز. اوکه سوررئالیستی‌است به‌تمام معنی، به‌سادگی این موقعیت را نشان می‌دهد وبه‌ما اجازه می‌دهد تا آن چه می‌خواهیم ازآن بسازیم، ودرصورت تمایل، خودرا اغفال هم بکنیم.

به این ترتیب، درپایان فیلم «**ویریدیانا**»، واقعاً منظور چیست؟ ویریدیانا اینك درراه واقعیت‌گام برمی‌دارد وحتی درپایان، نکته‌ای درخشان وحاکی از امیدواری نیز دربارهٔ کمرویی‌اش وجود دارد. **ویریدیانا** نیز پس ازتجاوزی‌که به‌او می‌شود، همچون **نازارین**، ساکت ونامطمئن ازخویش است وازاین روی، امکان دارد تصورکنیم‌که برای پذیرش زندگی، آماده‌تر است. و با وجود این، چه نوع زندگی برایش قابل پذیرش است؟ آیا همبستگی خانوادگی سه نفره‌ای با «خورخه» و «رومانا»ی بردبار ورنجبر؟ ویریدیانا قادر به‌دست‌آوردن چه چیزی خواهد بود؟

«خورخه»، روحیه‌ای مثبت درفیلم «**ویریدیانا**» است. «خورخه»، فرزندی نامشروع و وارث تمامی این املاك وسیع است، هیچ احترامی برای سنن و روابط‌گذشته، قایل نیست، برخلاف «رومانا» که اورا صرفاً از وررفتن با ارگ مورد علاقهٔ پدرش باز می‌دارد. «خورخه»، گرچه نوعدوستی بزرگ نیست، معهذا گهگاه قادر به‌انجام‌کارهای محبت‌آمیزی نیز هست، آن هم هنگامی که مسئله‌ای، نظرش را به‌خود جلب‌کند. سگی راکه به‌یك گاری بسته شده، از بند می‌رهاند بی‌آن‌که ناراحتی چندانی دربارهٔ دیگر سگ‌های درقید، احساس‌کند.

طرز فکرش دربارهٔ عشق‌ورزی هم احتمالاً درهمین حد وحدود است — اتفاقی وکارآمد؛ لیکن‌قبل‌ازاین‌که به‌عشق‌ورزی با «رومانا» بپردازد، دندان‌های «رومانا» را به‌دقت بازرسی می‌کند، طوری‌که ما را به‌یاد «پینتو» و اسبش می‌اندازد. او به‌آیندهٔ بهتر، معتقد است ونقشه‌هایی برای املاك وسیع خود دارد؛ معهذا همچنان‌که صحنه‌های بسیاری ازفعالیت جدی وپرانرژی اورا می‌بینیم — این صحنه‌ها با صحنه‌هایی از ویریدیانا وگروه‌گدایانش‌که زیردرختان بادام درسکون وآرامش‌گرد آمده‌اند وبه‌برگزاری دعا مشغولند، اینترکات می‌شود — محصول‌کار اورا نمی‌بینیم. با این همه، هیچ نتیجه‌ای ازاین فعالیت‌ها حاصل نمی‌شود. موسیقی باخ وموزارت، وآواز دسته‌جمعی «هله لویا»، جای خودرا به‌یك‌آهنگ معمولی«پاپ» («خودت را بتکان») می‌دهدکه درمقایسه، همچنان‌که «آلن‌لاول» بحث‌کرده است، می‌تواند «یك حالت انسانی حتمی» درخود داشته باشد، لیکن آنقدرها هم دلگرم‌کننده نیست. همچنان‌که دوربین از ویریدیانا که سرگرم بازی ورق با «خورخه» و «رومانا» است به‌عقب حرکت می‌کند، این‌طور به‌نظرمی‌رسد که آنها بیشتر وبیشتر، درآن اتاق‌کوچك، زندانی می‌شوند، ودرواقع می‌بینیم

صحنه‌هائی ازفیلم سگ آندلسی، سوزانا وخاطرات یك مستخدمه







که پس ازمجلس میگساری وهرزگی گدایان، نظم وآرامش برقرار شده است لیکن درهم ریختگی و شلوغی خانه ومحیط، هیچ تفاوتی با روزهای زنده بودن «دون هایمه» ندارد. گرچه، نتیجه‌گیری‌هایی نمی‌شود، اما درواقع اشارات ضمنی به نظر می‌رسندکه خیلی تاریك و ناامیدکننده باشند - وتقریباً ازپایان فیلم **«عصرطلایی»**، غیرقابل تفکیك است.

درمرکز لطیف‌ترین آرزوها وخواسته‌های فرهنگ غربی (که‌گویا فیلم، قصد بیان آن را دارد) با تمامی آثار موسیقی باخ وموزارت، نوعی سرخوردگی کشندهٔ جنسی به‌چشم می‌خوردکه برای رهایی، تلاش می‌کند. اگر خودمان را ازاین سرخوردگی آزادکنیم، آنگاه فرهنگ هم چنین به نظر می‌رسدکه خودرا آزاد می‌کند وما با اشاره‌ای ضعیف باقی می‌مانیم‌که بایستی ناراحتی‌ها وگرفتاری‌هایمان را «ازخود بتکانیم». دراین اثنا، خارج ازاین موضوعات‌که به‌طور اضطراب‌آوری شخصی است، واین سئوالات مصرّانه دربارهٔ رستگاری شخصی، کلیسا نیز با متانت وتشکّل وصلابتش، ودرقطع مخالف آن، گدایان بیچاره ودرمانده وجود دارند - همانند راهزنان درفیلم **«عصرطلایی»**، درشورش وقیام علیه جهان وعلیه خودشان، لیکن بدون قصد وهدفی. این نگرشی دلگرم‌کننده وامیدوارانه به جهان نیست.

* * *

بونوئل پس‌ازآرامش نسبی فیلم **«فرشتهٔ مرگ»** (۱۹۶۲)، فیلمی‌که به‌نظر می‌رسد درآن، بونوئل صرفاً با جنبه‌ای ازبینش‌کامل خود سروکار دارد وبه‌همین جهت است‌که تصور می‌کنم این اثری است دارای طنز وبذله‌گویی خاص بونوئل، لیکن‌بدون‌بصیرت‌بسیار. بونوئل با تمامی‌منابع دوران‌بلوغ‌فکریش به‌فرانسه مراجعت کرد تا دست به‌ساختن فیلمی بزندکه ازبسیاری جهات، یکی ازشگفت‌انگیزترین آثار دوران فیلمسازی اوست. همچنان‌که‌گویی بونوئل درصدد جبران بی‌تفاوتی وبی‌حالی فیلم‌های فرانسوی خود دردههٔ ۱۹۵۰ بوده‌است، به‌ساختن‌فیلم **«خاطرات یك مستخدمه»** (۱۹٦٤)، اقدام می‌کندکه یکی ازبرجسته‌ترین فیلم‌های اوست. این‌طور به‌نظر می‌رسدکه بونوئل هرگز چندان علاقه وتوجهی به تکنیك‌های سینمایی نداشته است. مجدداً، با صداقت وصراحتی نسبت به ماترك سوررئالیستی خود، بیشتر ازکمال تصویری نمایشی‌اش به نکات درونی آنچه‌که‌گفته می‌شود، توجه داشته است. دربهترین لحظات سینمایی دوران اولیهٔ فیلمسازی‌اش، در **«نازارین»** و **«فراموش شدگان»**، ازساده‌ترین امکانات تکنیکی برای بیان محتوای غنی هردو فیلم، بهره می‌گیرد - حقیقتی‌که می‌تواند این دوفیلم را برای‌کسی‌که با نگرش **«بونوئل»** به‌زندگی آشنا نیست، کسالت‌آور جلوه دهد. اما دوفیلم **«ویریدیانا»** و **«فرشتهٔ مرگ»**، نشان‌دهندهٔ تغییری هستند ازاین بی‌توجهی‌ظاهری. وشاید این امر به همکاری باگروه فنی فرانسوی وشرایط مساعد تهیه مربوط می‌شود چراکه **«خاطرات یك مستخدمه»**، استادانه‌ترین وتکنیکی‌ترین فیلمی است‌که تاآن زمان ساخته بود. **«خاطرات یك مستخدمه»** درعین‌حال، بهترین‌فیلم ازنظر اجرا وبرگردان سینمایی اوست.

آنقدر جزییات واجزاء بخش‌های فیلم را تحسین می‌کنم وآنقدر هرجزء کوچك، به‌اهمیت‌کلی فیلم بستگی دارد ومناسب آن است‌که برای من، مسامحه درپرداختن به‌یك تجزیه وتحلیل‌کامل دربارهٔ این فیلم، مشکل است، لیکن به‌خاطر رعایت ایجاز، درمقابل این وسوسه مقاومت می‌کنم وبه اندازه‌ای‌که ضروری باشد به بررسی‌کمابیش همه جانبه ودقیقی ازآن می‌پردازم. به این ترتیب، مجدداً، شاید به‌گونه‌ای حساب شده ازقبل، می‌توانیم به برخی‌ازجزییات یا درواقع به‌گویاترین جنبه‌های فرم، نظری بیفکنیم. هنگامی‌که «سلستین» (ژان مورو)،

هوردها (زمین بی‌آب ونان)



نخستین‌بار به ایستگاه راه‌آهن وارد می‌شود واز «ژوزف» درشگه‌چی می‌پرسدکه آیا تا صومعه، راه زیادی‌است، ژوزف پاسخ می‌دهد «به زودی می‌فهمی (کشف خواهی کرد)». واین درست همان چیزی است‌که سلستین بعداً «کشف» می‌کند.

درابتدا، ارباب خانه - آقای مونتی - درانزوای سرد وغم‌انگیز محیط، زندگی می‌کند واکثر اوقات برای تیراندازی وشکار، بیرون می‌رود. همسرش ازپذیرش او وانجام اعمال خصوصی زناشویی امتناع می‌کند (به جز برای «بعضی هم‌آغوشی‌های ساده!») ودرنتیجه، «مونتی» آنقدر سقوط می‌کندکه به اغوای مستخدمه‌های منزل خود دست می‌زند و با تفنگش، هرچه را می‌بیند وازعهده‌اش برمی‌آید، درهم می‌کوبد وازخشم وناراحتی درونی خود، به هرنحوی‌که بتواند، برجهان خارج، ضربه‌ای کُشنده وارد می‌کند. دراین خانه، «مادام مونتی» نیز اقامت داردکه زندگی خصوصی خودرا درشعائر و اشیاء قفل شده‌ای درگنجه، که شامل فلاسك‌ها ولوله‌هایی ازبهداشتی‌ترین نوع‌که جنبه‌ای ازنیاز اجباری او برای پاکیزه باقی ماندن است (لابد چنین باید فرض‌کرد)، خلاصه می‌کند. همخوابگی با شوهرش، موجب درد وناراحتی فراوان می‌شود. مادام مونتی برخلاف شوهرش سعی درحفظ همه چیز دارد ومی‌خواهد هرچیزکوچکی هم‌که درآن خانه وجود دارد، کاملاً به همان وضع وحالی‌که هست، باقی بماند. مادام مونتی طبق قراری ضمنی‌که آن را پذیرفته، به هیچکس اجازه نمی‌دهدکه درسالن باکفش وارد شود به استثنای پدرش، «چراکه او همیشه، پاکیزه ونظیف است.»

هنگامی‌که برای نخستین‌بار، «رابور» سالخورده، پدر مادام مونتی را می‌بینیم، او زحمت پاك‌کردن بینی «کلر» کوچك را به خود داده است وراجع به وضع نابسامان ودرهم ریختهٔ املاك دامادش، شکوه می‌کند. تمام عمرش، روزهایی جدا ازواقعیت زندگی‌است‌که سپری می‌شود. اکثراوقات، اورا می‌بینیم که خودرا دراتاقش زندانی‌کرده است، جایی‌که با کارت پستال‌هایی اززنان جوان وقفسه‌ای ازکفش‌های زنان، دل‌خوش می‌کند. همانطوری‌که «ماریان» می‌گوید «او، یك جنتلمن قدیمی است». وهمینطورهم هست. او یك آدم شهری ومتمدن است، ورفتارش نسبت به‌سلستین، کاملاً مؤدبانه، هرچند سلستین را «ماری» صدا می‌کند، چون‌که درنظرش، تمامی مستخدمه‌ها، یك جور هستند. سلستین، به صورت تنها رابط او با دنیای واقعی خارج درمی‌آید. سلستین، چکمه‌های اورا قالب می‌کند، به او اجازه می‌دهدکه ساق پاهای زیبایش را به‌آرامی نوازش دهد وبرایش قسمت‌هایی‌ازآثار **Huysmann** (که بونوئل، بهترین وگویاترین قطعات را ازآن برگزیده است - «جوهر عقلانی، دیگر وجود ندارد...»)، نویسندهٔ مورد علاقه‌اش را برای او بخواند. به شیوهٔ مردان قدیمی، او نجابت وملایمت واقعی را دررفتارش با دیگران، مراعات می‌کند، چراکه همچون «دون هایمه»، نارضایتی‌هایش براوتحمیل‌شده وضربه وارد می‌کنند. وبازهم همچون «دون‌هایمه»، این‌کیفیت درون‌گرایی، به مرگی دردآور رهنمون می‌شود.

درهمسایگی آنها، «کاپیتان فلیسین موژه»، یك نظامی حرفه‌ای، زندگی می‌کندکه حرفه‌اش به‌منزلهٔ یك سرباز، موقعیت وارزش خاصی درجامعه به او می‌دهد، بی‌توجه به این‌که **واقعاً** چه رفتاری دارد. (ممکن است‌که «مودو»ی فیلم **«عصرطلایی»** را به‌خاطر آوریم، زمانی‌که اوراق هویتش را به افرادی‌که اورا جلب‌کرده‌اند نشان می‌دهد، می‌گذارند تا مرد نابینایی را با آرامش خیال ظاهری مورد حمله قرار دهد). زندگی‌کاپیتان موژه با جنگ وجدال‌کوچکی‌که او به‌طور خصوصی علیه همسایه‌اش وبی‌هیچ دلیل واضحی پی‌گیری می‌کند، پر می‌شود، ودرپایان همه چیز روبراه می‌شود. اوکه ازروی عادت با «رُز»، خانه‌دارش، درتفاهم به‌سر می‌برد، پس از دوازده سال تصمیم می‌گیرد اورا از خانه‌اش دورکند تا به این ترتیب بتواند برای نزدیك شدن به سلستین، آزاد باشد. به استثنای سلستین‌که آشکارا با وی برابری می‌کند، او زنان را به چشم مخلوقاتی می‌نگردکه خدمتگزار او هستند، مخلوقاتی‌که چکمه‌هایش را پاك می‌کنند. در کهکشان جهان **بونوئل**، چنین خصلتی، اورا با «خورخه»، ازنظر فکری هماهنگ می‌کند وهمچنین اورا با «رابور» که لذت شدیدی در وارونه‌کردن این رابطهٔ «ارباب - نوکری» می‌برد، درقطب مخالف، جای می‌دهد.

درآن نزدیکی، «کلرکوچولو» زندگی می‌کند - موجودی ظریف با چشمانی آبکی ولبانی درشت‌که آنقدر تحریك‌کننده است‌که ژوزف نمی‌تواند به او نگاه کند. در ذهن سادیستی او، «کلر» هم به‌همان نرم‌تنی جسمانی است‌که حلزون‌های مورد علاقه‌اش. والبته، مرکز ثقل دراین خانه، ژوزف است، مردی با احساسات وافکار آنقدر پیچیده وعقده‌ای‌که درآن‌جا، همتایی ندارد.

سلستین به این دنیای خاص، گام می‌نهد ودرهرمردی‌که ملاقات می‌کند، هوس می‌آفریند چراکه فکر می‌کند، این مطمئن‌ترین استراتژی است. همچنان‌که فیلم پایان می‌پذیرد، می‌توان این نکته را دریافت‌که او نیز مرتکب اشتباهی شده است. روی تخت خود می‌نشیند، ناشکیبا ازچرب زبانی «موژه» (حتی با توجه به این‌که موژه دربارهٔ پول صحبت می‌کند)، همچنان‌که متوجه سرنوشت بدفرجامش می‌شود، انگشت خودرا گاز می‌گیرد. این عمل می‌تواند به‌منزلهٔ نوعی مجازات

برای انتخابی که به عمل آورده است ، تلقی شود . اما دراین جا ، مفهومی ازمکافات الهی وجود ندارد . طاس‌های سرنوشت به سادگی ، خلاف میل او نشسته‌اند .

اگرچه سلستین ، فرصت‌طلبی است ازبی‌مرام‌ترین نوع ، با این همه مقداری خصلت‌های رهایی‌بخش درخود دارد . دراین جهان ازنظر اخلاقی بیمار گونه‌ای که **بونوئل** به ما نشان می‌دهد ، سلستین ، شخصیتی بالنسبه خوب است . به این جهت ، بدگمانی فراوان سلستین ، همچون ژوزف ، اورا نیرومند می‌کند . سلستین ، آنچه راکه برایش اتفاق می‌افتد ، می‌پذیرد حتی به پافشاری‌های مداوم « رابور » سالخورده نیز تن می‌دهد . چنان‌که می‌توان گفت ، او به محبت ومهربانی احترام می‌گذارد (چراکه نسبت به «مونتی» خشن است) ودروفاداری ودوستی شفاهی نسبت به دوستانش نیز با احتیاط است (از «رُز» درمقابل «موژه» دفاع می‌کند). پاکترین انگیزه‌اش از واکنش او نسبت به «کلرکوچولو» که حاضر است انتقام قتل بی‌رحمانه‌اش را به هرنحوی‌که شده بگیرد ، سرچشمه می‌گیرد . لیکن حتی دراین جا نیز ، پاکی مورد استهزا قرار می‌گیرد و ژوزف اززندان آزاد می‌شود .

« **خاطرات یك مستخدمه** » ، فیلمی است‌که پیروزی شرّ وشیطان را بردنیای نیّات خیر ، جشن می‌گیرد . این فیلم ، بدون ابهام‌ترین اثر سینمایی بونوئل است واز این روی می‌تواند پاسخی باشد به تمامی سئوالاتی‌که پیش ازآن مطرح شده است .

به خاطر وجود «اوکیتوس» وتا اندازهٔ کمتری ، وجود « مچه » درفیلم «**فراموش شدگان**» ، می‌توان آن ملایمت وخوبی را به‌عنوان موقعیتی‌که برای تنازع بقا دارد ، ملاحظه‌کرد . اما ، پرتو افق تیرهٔ فیلم « **خاطرات یك مستخدمه** » ، چنین به نظر می‌رساندکه حتی این سوسوی ضعیف وکمرنگ عاری از امیدواری نیز فریبی بیش نیست . اگر مادر «پدرو» ، پاهایش را به طرزی می‌شویدکه به خاطر آورندهٔ « مچه » است ، آنگاه می‌توان ازاین مشابهت دریافت‌که مسیر « مچه » درزندگی ، خیلی هم امیدوارکننده نیست . به همین ترتیب ، طی فیلم ، دیده ودریافته‌ایم‌که او دوبار آمادهٔ برانگیخته شدن به اعمال خشونت‌آمیز بوده است – همانطوری‌که او اگر می‌خواهد زنده بماند ، احتمالاً مجبور خواهد شد چنین‌کند . ازاین روی ، درچنین وضعیتی ، احساسی وجود داردکه «اوکیتوس» اگر می‌خواهد زنده بماند ، شاید مجبور شود نسبت به «هستی» ، کمتر خُرده‌گیر باشد ، چراکه «مردکور» هم به این وسیله ، دچار لغزش واشتباه شده‌است .

تنها ابهام موجود درفیلم « **خاطرات یك مستخدمه** » ، تردیدی است‌که **بونوئل** می‌تواند برای دوشخصیت اصلی‌فیلم خود – به ویژه برای ژوزف – احساس کند . قتل «کلر» ، بلافاصله با صحنهٔ کوتاه شب پاییزی دنبال می‌شودکه درآن ، ژوزف مشغول حرکت دادن یك‌گاری دستی است . آنگاه ، صحنه‌ای درآشپزخانه وجود داردکه درآن ، مستخدمه‌ها ازسلستین سئوال می‌کنند چرا دوباره به این خانه مراجعت‌کرده است و او پاسخ طفره‌آمیز « زیرا . . . » را به‌آنها تحویل می‌دهد . سپس ، صحنه‌ای درشب ، درکنار آتش بزرگی‌که ژوزف با زیرورو‌کردن برگ‌ها درست‌کرده ، وجود دارد . او به سلستین می‌گوید « توهم دراعماق باطنت . . . مثل منی » ، ومی‌دانیم‌که این‌گفته ، حقیقت دارد ، درست همان‌طوری‌که می‌دانیم سلستین پس از این‌که ژوزف را به پلیس تحویل می‌دهد کلمهٔ **Salaud** را روی میز می‌نویسد واین‌کلمه ، به هردوی آنها ، یعنی خودش و ژوزف می‌تواند اطلاق شود . این همان داستان قدیمی دربارهٔ دزدی است‌که دزد دیگری را به دام می‌اندازد ، داستان مبارزهٔ شیطان با موجودی خبیث‌تر است ، به استثنای این نکته که دراین مورد ، صدق نمی‌کند و ژوزف اززندان آزاد می‌شود .

ابهام طرز تلقی ، ازصحنه‌های شهوانی احساس برانگیزی‌که قتل «کلر» را احاطه می‌کند سرچشمه می‌گیرد وبه تمامی فیلم ، یك نیروی پـر ازاشکال زیبایی‌شناسی می‌دهد . دیگربار ، به حکایت سالوادر دالی با حساسیت ناشی‌ازبیماری دماغی آن حکایت مراجعت می‌کنیم . دراین فیلم ، قضاوتی اخلاقـی دربارهٔ قهرمانان اصلی به عمل نمی‌آید چراکه بونوئل باید دریافته باشدکه دریك چنین دنیایی ، شخصیت‌ها نیرومند هستند . اگر سلستین و ژوزف یکدیگر را واقعاً تحسین می‌کنند ، بنظر می‌رسدکه بونوئل هم تا اندازهٔ قابل توجهی ، آنها را تحسین می‌کند .

فیلم « **خاطرات یك مستخدمه** » با یك شوخی پایان می‌پذیرد ، درست همچون «**عصرطلایی**» که خواستار رهاکردن خود با یك شوخی است . ژوزف به شناخت خواسته‌هایش نایل شده است ودرشربورگ ، کافه‌ای می‌خرد و زنی را استخدام می‌کندکه برایش خودفروشی‌کند . او ، خودرا با ارتجاعی‌ترین نیروهای **Action Française** هم‌پیمان‌کرده است والبته به نظر می‌رسدکه فیلم هم به‌طور ضمنی ، دلالت براین‌داردکه آینده ، به‌نفع ژوزف است . همچنان‌که تظاهرکنندگان ازمقابل‌کافهٔ اوکه با آگهی‌های «پیکون» زینت شده ، عبور می‌کنند باآخرین کلمات شعارهایشان‌که درسراسرسکانس روی پرده طنین می‌افکند ، ژوزف با صدای بلند به‌گفتن «زنده‌باد شیاپ» آغاز می‌کندکه بعداً دیگران آن را ادامه می‌دهند (ژان شیاپ ، رییس شهربانی پاریس ومخالف سوررئالیست‌ها بود) . این سکانس با «جهش‌های تدوینی» اش وحرکت دوربین به بالا ، به سوی آسمان توفنده وپُر رعدوبرق ازنظر سبك ، ازبقیهٔ فیلم کاملاً مجزاست . با وجود این ، بی‌ربطی‌کامل این لطیفهٔ شدیداً شخصی ، حالت عبوس و درعین حال نافذ فیلم را عبوس‌تـر جلوه می‌دهد .

شاید ، شکست جمهوریخواهان درجنگ‌های داخلی اسپانیا بود ؛ شاید زندگی سخت و (می‌توان فرض‌کرد) تنهای بونوئل بوده است ؛ شاید این هم فقط شیوه‌ای است‌که او چیزهایی راکه سازندهٔ دنیای او هستند می‌بیند ودرنتیجه ، بدون امیدی برای پیروزی احتمالی ، ملایم‌ترین انگیزه‌ها را درانسانیت مشاهده می‌کند . اگرچه می‌توان‌کوشید همه چیزرا به‌گونه‌ای متفاوت دید ، بینش **بونوئل** ، بینشی نیست‌که به سادگی بتوان با آن مخالفت‌کرد .

* * *

غالباً درآثار **بونوئل** ، عطوفت وملاطفت فراوانی را تجربه می‌کنیم ؛ لیکن ، تقریباً درفیلم‌هایش دائماً ، این حالت با شکست روبرو می‌شود . به منزلهٔ نشانه‌ای ازدنیای او ، می‌توان «اوهو» ی ناقص‌الخلقه را به‌خاطر آورد ، گویی که حتی خوبی واقعی‌باید به قیمت وحشتناکی به دست‌آید ؛ یا می‌توان «دون‌هایمه» را درلحظه‌ای‌که وصیت‌نامه‌اش را می‌نویسد به‌خاطـر آوردکه تبسم حاکی ازآرامش تن به قضا داده‌ای روی صورتش خودنمایی می‌کند ، همچنان‌که او برای آخرین‌بار تسلیم دادائیستی خودرا به نیروهای ظلمت ، پذیرا می‌شود گویی تمامی تلاش وتقّلایش برای دست‌یابی به خوبی ، بزرگترین شوخی زمانه بوده است .

تریستان تزارا :

نویسنده ومنتقد رومانی‌الاصل فرانسوی . در ۱۹۱۶ به زوریخ رفت تا به تحصیل ریاضیات بپردازد . درزوریخ با «هوگوبال» ، شاعرآلمانی ونقاشان معروفی چون «مارسل ژانکو» و «هانس آرپ» آشنا شد . اینان ودیگر هنرمندان جوان درکافهٔ ولتر ملاقات می‌کردند وآثارهنری‌خودرا به معرض‌نمایش‌می‌گذاشتند. کافهٔ ولتر به زودی ، کانون یك جنبش فرهنگی نیهیلیستی شدکه تزارا فوراً آن را « دادا » نام گذاشت . تزارا ، مؤلف اصلی مانیفست دادا (۱۹۱۸) است‌که درمجلهٔ « **دادا** » ، ارگان این‌گروه ، چاپ شد . دراین مجله ازتمامی هنرها ، چه کهنه وچه نو ، به عنوان این‌که موافق سلیقهٔ بورژوازی است ، به زشتی یاد شده است ودراین مجله درخواست می‌شدکه تمامی موجودیت‌های اجتماعی ، اخلاقی ، فلسفی ، مذهبی ، ادبی وهنری دریك انقلاب بزرگ وهمگانی نابود شوند . او حتی معتقد بودکه کلمهٔ «هنر» باید محو شود . ورود این‌گروه مقیم زوریخ به‌پاریس در ۱۹۱۹ با استقبال‌گرمی روبرو شد چرا که درپاریس نیز یك‌گـروه « ادبی دادائیست » توسط **لویی آراگون** ، **آندره برتون و فیلیپ سوپو** ، تأسیس شده بود . دربیست وسوم ژانویه ۱۹۲۰ ، تزارا ، موجودیت دادائیسم را دریك میتینگ عمومی اعلام‌کرد واین‌کار را با خواندن چیزی به اصطلاح شعرگونه انجام داد وآنگاه با خواندن مقاله‌ای ازیك روزنامه ، درحالی‌که یك زنگ برقی با صدای

صحنه‌ای ازعصر طلائی



بلند ومداومی به صدا درمی‌آمد تا کلمات مقاله‌ای را که او می‌خواند درخود غرق کند، برای معرفی وبیان مفهوم دادائیسم به‌کار خود ادامه داد. حضار نیز به همان اندازه‌که هردادائیست خوب ومعتقدی می‌توانست آرزوکند، دچار خشم فراوانی شده بودند، لیکن در ۱۹۲۱، دورنمای انهدام‌کلی وهمه جانبه‌ای‌که توسط تزارا پیش‌کشیده شده بود، شروع به ایجاد دلهره ونگرانی دربین عدهٔ بسیاری از دادائیست‌ها‌کرد ودر «کنگرهٔ دادا» که به سال ۱۹۲۲ درپاریس برگزار شد، تزارا و «آندره برتون» که مقارن این احوال، گرایش‌هایی به عقاید سوررئالیستی پیداکرده بود، رهبری بخش‌های مخالف راکه درمیان صوف جنبش دادائیسم به وجود آمده بود، عهده‌دار شدند.

هوگوبال

نویسندهٔ آلمانی ویکی ازشخصیت‌های برجسته و اصلی نهضت دادائیسم ومؤسس «کابارهٔ ولتر». او یك تئوریسین مهم دادائیسم به شمار می‌رفت وابداع‌کنندهٔ شعرهای صوتی بود. او یك «رومان‌کاتولیك» متعصب بودکه درسال‌های آخر زندگی، آثار مذهبی فراوانی نوشت. «گریز اززمان» (۱۹۲۷)، شرح حال هوگوبال است.

آندره برتون

شاعرومنتقدفرانسوی. درحدودسال ۱۹۱۹، یکی‌ازطرفداران‌نهضت‌دادائیسم شد ودر ۱۹۲۱ با همکاری فیلیپ سوپو، کتاب **Les Champs Magnetique** را نوشت‌که اثری تجربی درنویسندگـی خودکار (اتوماتیك) بود. در ۱۹۲۴، «مانیفست سوررئالیسم» را به نگارش درآوردکه موجب شد اورا به عنوان یك تئوریسین اصلی ومهم سوررئالیسم به حساب آورند. مانیفست دوم سوررئالیسم در ۱۹۳۰، افق‌های نهضت راگسترش داد. «سوررئالیسم؟» را در ۱۹۳٤ نوشت‌که در ۱۹۳۶ به زبان انگلیسی چاپ شد. **آندره برتون**، شاعر، منتقد ونویسنده‌ای است با تألیفات بسیار: **Nadja** (۱۹۲۸)، یك نوول شرح حـال، «عشق جنون‌آمیز» (۱۹۳۷) وغیره.

سالوادر دالی:

نقاش اسپانیایی به‌سال ۱۹۰٤ در «فیگوئراس» در «کاتالونیا» به دنیا آمد. پس ازطی دوران‌کودکی‌که درسواحل دریای مدیترانه سپری شد، با جدیت درآکادمی هنرهای زیبا درشهر مادرید، تحت نظر آموزگاری‌که به پیکاسو هم درس داده بود به تحصیل پرداخت. سالوادر دالی به زودی به مطالعهٔ نوشته‌های فروید وآثار فلسفی آغازکرد، ازمجلات هنری، دربارهٔ فوتوریسم وکوبیسم، معلوماتی‌کسب‌کرد. طی مدت‌کوتاهی‌که سالوادر دالی سعی‌کردکوبیسم را با تکنیك‌های استادان قدیمی وفق دهد، دنیای تخیلی خودرا تکامل بخشید. در ۱۹۲٤، زندگیش با افراد دیگری درهم آمیخت. با جنبش سوررئالیسم، رابطه برقرارکرد وتابلوی معروف خود به اسم **«خون، شیرین‌تر ازعسل است»** را نقاشی کرد ودر۱۹۲۸، **Manifesto Groc** را دربارسلن منتشرکرد وسوررئالیست‌های پاریس را دعوت‌کرد تا به «کاداکوئس» (درکاتالونیا) بروند وهنرش را به‌طور مناسبی به منزلهٔ «فعالیت انتقادی پانورامیك» تعریف‌کرد. درجست‌وجوی خود برای یافتن مرحلهٔ غایی درناتورالیسم، به‌عکاسی (وبالطبع به فیلم) روی آورد و با بونوئل همکاری آغازکرد. دراواخر دههٔ ۱۹۳۰، دالی برتأثیرات عاطفی تکیهٔ بیشتری‌کرد وتوسط دوستان وهمکاران قدیمی خود به خاطر «تکنیك‌آکادمیك ماورای قهقرایی» اش، تقبیح شد. پس از ۱۹٤۰، درآمریکا رحل اقامت افکند وازنظر مادی، موفق شد. چندین‌کتاب پرفروش نوشته است‌که دربین‌آنها **«زندگی خصوصی سالوادر دالی»** (۱۹٤۲)، **«پنجاه راز جادوی صنعتگری»** (۱۹٤۸) را می‌توان نام برد. شاید معروفترین تابلوی او **«پافشاری خاطره»** (۱۹۳۱) باشد.

JORIS KARL HUYSMANS

دراصل **«شارل ماری ژرژ»** (۱۹۰۷ – ۱۸٤۸)، نوولیست فرانسوی. درپاریس به دنیا آمد. پس‌از اتمام دورهٔ حقوق، کارمند وزارت‌کشورشد وسی‌ودو سال به عنوان یك‌کارمند دولت خدمت‌کرد. مدت زمانی با «امیل زولا» وگروه **Médan** همکار ومحشور شد. درداستان‌های خود، شیوهٔ ناتورالیستی را حفظ کرد. ازمیان آثار قابل توجه او می‌توان «هنر مدرن» (۱۸۸۳) و **Certains** (۱۸۸۹) را اسم بردکه درآنها، او به عنوان یکی‌ازبصیرترین منقدین‌امپرسیونیسم ظاهر می‌شود.

نقل از: **Film Quarterly**



حتی آنانکه «**جورج کیوکر**» راکارگردان بزرگی نمی‌شناسند، دراعتراف به‌تشخیص شم وذوق واستیل او تردید نمی‌ورزند. اما بهرحال این‌معمول شده‌است‌که‌وی‌را باعنوان« کارگردان زنان» زیاد جدی نگیرند. این عنوانی است‌که مستقیماً از فراست ومهارت حتمی «**کیوکر**» در هدایت بازیگران زن ریشه‌گرفته است، مهارتی که بسیاری از استادان سینما رابه‌یادمی‌آورد: «گریفیث ـ چاپلین رنوار ـ اوفولس ـ فون اشترنبرگ ـ ولز ـ درایر ـ روسه‌لینی ـ میزوگوشی وخیلی‌های دیگر.

ادعای دیگر برعلیه «کیوکر» آنست‌که وی اکثراً متکی براقتباسهای تئاتری است و در سینما هرگز نتوانسته است‌رها ازتأثرات تئاتریش باشد ودرنتیجه سینمای او فاقد آن جوهر نابی است‌که بر«پله‌های اودسا» کشف‌کردیم ـ جوهر سینمای محض. اما این ادعارا «آندره بازن» فقید به‌طور اصولی تکذیب‌کرده است. درسینما بـرای اقتباس سینمائی وکارگردانهـای غیر نویسنده نیزمکانهای افتخار هست، و «کیوکر»، مثل «لوبیچ» یکی ازبهترین نمونه‌های‌مؤلفهائی است‌که خود نویسنده نیستند.

تداوم تماتیك کاریر «کیوکر» ازطریق آمیزه داهیانه‌ای از «انتخاب» و «تأکید» طی سالها حاصل آمده است. تم محبوب کیوکر «تخیل»است. نگاه او البته بیشتربرفردخیالپرور است تا موضوع مورد تخیل. سینمای «کیوکر» اساساً یك سینمای ذهنی است بدون وابسته‌های عینی. شوهران فیلم «زنان» هرگز پدیـدار نمی‌شوند تنها صحبتشان هست «ادوارد» نیز در فیلم «پسرم ادوارد»هرگز ظاهر نمی‌شود. غالب منتقدین ممکن است این موضوع‌را به‌وفاداری برده مآبانه «کیوکر» نسبت به‌نمایشنامه‌هایش تعبیر نمایند، نمایشنامه‌هائی‌کـه اساس اکثر فیلمهای وی هستند، ولی درعین حال این یك حقیقت بی‌تردید است‌که غالب کارگردانهادرفیلم کردن یك نمایشنامه می‌کوشندکه ازطریق بردن دوربین به‌خارج از فضاهـای بسته و افزودن کاراکترها وعوامل اضافی، این نمایشنامه‌هارا هرچه بیشتر برازنده قالبهای سینمائی سازند. اما «کیوکر» هرگز چنین نکرده است گرچه «چهارراه بووانی» و «جهنمی صورتی‌پوش» ثابت می‌کنندکه «کیوکر» قابلیت و استعداد کاملی برای بهره‌گرفتن ازصحنه‌های خارجی دارد ـ البته مشروط به‌آنکه این بهره‌گیری درخدمت هدفهای وی باشد.

آندرو ساریس



پای صحبت جورج کیوکر

ترجمه: جمشید اکرمی

نمایش اخیر «گزارش چاپمن» موردی به‌دست می‌دهد برای نقل گفتگوئی با «جورج کیوکر»، کارگردانی‌که بهرحال اگر حالا ازنفس افتاده، یك وقتی ازبزرگان سینمای حرفه‌ای آمریکا بوده است ـ همانوقت‌که «هاکز» و «هیچکاك» و «فورد» هم مردان میدان بوده‌اند.

مصاحبه زیر توسط «ریچارد اورستریت» صورت‌گرفته وبرای اولین‌بار در «فیلم کالچر» به‌چاپ رسیده است. «آندروساریس» سینماشناس برجسته آمریکائی، این‌گفتگو را با مقدمه‌ئی‌که خود به آن افزوده است، درکتابش **Hollywood Voices** نقل‌کرده است ومطلب زیر تنها ترجمه قسمتی ازگفتگوی مفصل «اورستریت» با «کیوکر» است. بخصوص سعی شده آن قسمتهائی ازگفتگو آورده شودکه به‌فیلم «گزارش چاپمن» مربوط می‌شود.







بالا : صحنه‌ای ازفیلم «گزارش چاپمن»
وسط : کاری‌گرانت وکاترین هپبورن در «اسکارلت»
پائین : جیمزمیسون درفیلم «ستاره‌ئی متولد میشود»

کیوکر : می‌دانید هیچ‌کاری بدتر ازعذر آوردن نیست. مثلاً وقتیکه فیلمتان خوب‌کار نمی‌کند، یااینکه نقدهای بدی راجع به آن می‌نویسند، شما این ناکامی‌راگناه فلان وبهمان بدانید. کاریکه من دراین‌قبیل مواقع می‌کنم، ایراد یك بیانیه بسیارکوتاه است‌که قال همه قضایارا می‌کند: **این بسیار مایه تأسف است وبگذارید فراموشش‌کنیم**. اما اگر شما بخواهید وارد جزئیات شوید، من نکته‌ئی‌را برایتان توضیح می‌دهم. این شگفت انگیز است، برخی ازبهترین صحنه‌هائی‌که من تابه‌حال کارگردانی کرده‌ام، متعلق به‌فیلمهائی هستندکه اصلاً موفق نبوده‌اند. موضوع غریبی است. اما اگر «خط داستان» نتواند بار صحنه‌هارا به‌دوش بکشد، صحنه‌ها واقعاً هیچ معنائی به‌خود نمی‌گیرند. من معتقدم‌که داستان فیلم به‌نحو وحشتناکی اهمیت دارد. حتی داستانگوئی سادهٔ صرف‌هم. بدون آن، شما ممکن است امکانات تهیه خیلی خوبی داشته باشید و بازیگران خیلی خوبی‌هم دراختیارتان باشند . . . اما همه اینها بی‌حاصل وبدرد نخور هستند، چراکه بدون یك داستان، شما نمی‌توانید توجه تماشاگررا جلب کنید.

اوراستریت : باتوجه به‌این نکته شما فکر می‌کنید «گزارش چاپمن» فیلم موفقی بود؟

کیوکر : باید راجع به‌آن توضیح بدهم. این فیلم داستان سه زن بود ومشکلاتشان. مشکل «جین فوندا» سرد مزاجی بود . . .

خب، اما مسأله اصلی ما درفیلم کردن کتابی‌که دردست داشتیم جسورانه بودن آن بود. اما بااینهمه، این‌کتاب واقعاً نظر مرا جلب‌کرد.

■ **آیا پیش‌از اینکه ازشما بخواهند فیلم را بسازید، کتاب‌را خواندید؟**

کیوکر : بله خواندم . . . اما بایـد اعتراف‌کنم تحت تأثیر یك مسأله این فیلم‌را ساختم: من تعهد داشتم‌که این فیلم‌را برای فوکس بسازم. آنها می‌خواستند ازمن شکایت کنند ویاکار دیگری درهمین حدود، پس من پیش خودم فکرکردم: بگذار این فیلم‌را بسازم وازشر آنها راحت شوم. ولی ازداستان واقعاً خوشم آمد، مرا سرحال آورد.

■ **باید همینطور بوده باشد . . . چون بهرحال این داستانی است درباره زنها.**

کیوکر : اپیزود «جین فوندا» بی‌نهایت جالب بود وبسیارکاملتر ازاپیزودهای دیگران، اورا می‌دیدیدکه درپی تجربه‌های مختلف است: بایك مرد به‌یك متل می‌رود، ودرست وقتیکه مرد اورا لمس می‌کند، خودش‌را پس‌می‌کشد. «شلی وینترز» نقشش‌را خوب بازی می‌کرد ولی زیاد به‌نقشش نمی‌خورد من مخصوصاً مراقب نقش «کلر بلوم» بودم. لحظاتی درفیلم بودکه

او گرفتار هوسهای بخصوصی می‌شد. در این صحنه‌ها احساس تماشاگر می‌بایستی این باشدکه او زن نسبتاً نجیبی است که‌کارهای نادرست و بی‌شرمانه انجام می‌دهد.

■ بین چهار بازیگر زن فیلم، شما از نقش او رضایت بیشتری داشتید؟

کیوکر: خب، بخاطر اینکه نقش بی‌نقصی بود. وقتیکه تکه‌های فیلم‌را به‌هم چسباندیم، آنرا به «سان‌فرانسیسکو» بردیم و یك جلسه نمایش برایش ترتیب دادیم. استقبال ازفیلم خیلی خوب بود، وخیلی جالب، چون نمایش فیلم دریکی ازسالنهای «مارکت استریت» بودکه جمعیت خیلی زیادی درآنجا بود. اما من حس کردم‌که اینها جلوترازما هستند، چون‌بیشترشان وصف کتاب‌را شنیده بودند. وفکر می‌کردندکه فیلم باید خیلی سکسی باشد. به‌این ترتیب ما محل داشتیم‌که درساختن فیلم جسارت خیلی بیشتری به‌خرج دهیم، نه‌اینکه خودمان‌را در قالب آن نقشها محدودکنیم. منظورم این‌نیست که‌می‌بایستی اروتیك می‌بودیم، فقط بایدصداقت بیشتری به‌خرج میدادیم.

نمایش فیلم برای تماشاگران نمونه موفق بود... اما پیش‌از اینکه ادامه دهم باید نکاتی‌را توضیح بدهم. فیلم‌را قرار بودکمپانی وارنر پخش‌کند، اما تهیه‌کننده‌اش «زانوك» بود. «زانوك» البته آنموقع دراروپا سرگرم تهیه فیلم «طولانی‌ترین روز» بود، او دوست من بود، ما خیلی باهم‌کار می‌کردیم و پسرش دراین فیلم عنوان تهیه‌کننده‌را داشت. پس از نمایش خصوصی فیلم، من تغییرات کوچکی می‌خواستم درفیلم بدهم. درواقع یك دستکاری جزئی بود. مانسخه‌ئی ازفیلم‌را باذکر تغییراتی که من می‌خواستم درآن بدهم، باکشتی برای زانوك فرستادیم. او، برحسب عادت، خودش فیلم‌را دستکاری‌کرد. چنان باقیچی به‌جان آن افتاده بودکه ازفیلم یك لاشه چرند و بی‌معنی باقی ماند. بعدتازه نوبت سانسوررسیدومجبورمان کردندکه هرصحنه‌ای درفیلم بود ببریم وبریزیم دور.

■ آیا از نقش «گلینیس جونز» چیزی سانسورشد ــ چون‌پیچیدگیهای اروتیك‌دراینجا به‌شکل خنده‌آوری به‌نظر می‌رسید؟

کیوکر: اپیزود اوکاملاً باکتاب فرق داشت ــ و تصادفاً این تنهاکاراکتری بودکه کمترین لطمه‌را ازسانسور دید. همین باعث‌شد که فیلم تعادل سوژه خودرا ازدست بدهد.

فیلم، حتی دربهترین فرمش‌هم یك‌شاهکار نبود، اما باآن فرم اولیه، آن نسخه‌ایکه من تدوین کردم، لااقل فیلم سرگرم‌کننده و صاف و صادقی بودکه خوب‌هم کار می‌کرد. اما باآن سانسوریکه شد، فیلم هرکیفیتی‌هم که داشت کاملاً ازدست داد. این فیلم خراب‌شد. خراب.

■ باوجود مثله شدن فیلم پرداخت شما از سوژه کاملاً جلب توجه میکند.

کیوکر: بله، این فیلم پرداخت باسلیقه‌ئی داشت. ما دو سه تا دختر خیلی رغبت‌انگیز دم دستمان داشتیم «شلی وینترز»، خب، خیلی خوب بود، ما تصمیم‌گرفتیم موی او درفیلم مشکی باشد. اما او به‌تدریج اثر پراکسیدرا طوریکه ما نفهمیم روی موهایش زائل می‌کرد، و ما وقتی متوجه شدیم‌که خودش‌را کاملاً بلوند کرده بود، ودیگرکاری ازما ساخته نبود.

این فیلم واقعاً خراب شد. صاحبان فیلم می‌گفتند فیلم پول فراوانی روانه جیبهای آنها خواهدکرد. و اتفاقاً به‌راحتی می‌شد چنین اتفاقی بیفتد، اگرکه آنها واقعاً فیلم‌را به‌حال خودش می‌گذاشتند. همانطورکه می‌دانید این فیلم درانگلستان باموجی ازنفرت روبرو شد. مردی درآنجا هست به‌اسم «تره‌ولین» او گفت‌که این فیلم پست وبدآموزی است... این‌حرف پایان‌کار «گزارش چاپمن» درانگلستان بود. تمام فیلم اصلاً ازاول تاآخر یك ناکامی بود.

■ علیرغم تمام این مسائل ــ این نخستین درگیری شما باتهیه‌کنندگان نبود ــ چرازودتر به‌فکر این نیفتادیدکه خودتان تهیه‌کننده‌باشید؟

کیوکر: سالها من تحت قرارداد مترو بودم. وجود تعهدات قدیمی مثل یك زنجیر به‌پای من بسته بود ونمی‌گذاشت آزاد باشم بعد وقتیکه «بانوی زیبای من»را سرراهم دیدم، از زمین برش‌داشتم، چون فکرمی‌کردم یك فیلم بزرگ خواهد بود. من دوست داشتم این فیلم‌را بسازم، حتی اگر تهیه‌کننده آن‌هم نمی‌بودم. اما حالا دیگر قطعاً همه فیلمهایم‌را خودم تهیه می‌کنم.

یك مسأله غریب هست: وقتیکه شما دارید فیلمی‌را می‌سازید، سرصحنه‌کمترین کمکی از هیچکس نمی‌بینید، سناریوی فیلم پیش رویتان هست وآکتورها هم دم دستتان... واین همه چیزی است‌که شما دارید. هیچکس آنجا نیست که راهنمائی بدردبخوری بکند وکمی ازسنگینی بار شما بکاهد. اما همینکه کار تمام می‌شود سروکله صدها نفر فضولباشی پیدا می‌شودکه هرکدامشان بایك پیشنهاد درمورد عوض‌کردن فلان صحنه به‌سراغ آدم می‌آیند. آنها یك‌چیز را نمی‌دانند، من و خیلیهای دیگر ازهرفیلمی که مثل این «گزارش چاپمن» بینوا مثله شود متنفر خواهیم شد.

■ ولی «گزارش چاپمن» مثل «ستاره‌ئی متولد می‌شود» قصابی نشد، نه؟

کیوکر: نه... نه آن یکی را داغان کردند. کاملاً ریزریزش‌کردند. تکه‌های فیلم را بریدند وگم‌کردند... این واقعاً دردناك‌بود. «باسلی‌کروثر» مقاله‌ئی‌راجع به‌فیلم نوشت تحت عنوان «ستاره‌ئی مثله می‌شود...» و واقعیت‌هم همین بود. نگاتیوهای تکه‌هائی ازفیلم‌راکه درآورده بودند، گم‌کردند. ازاین بدتر ممکن نبود. فیلم البته خیلی طولانی شده بود. وقتیکه من نبودم آنها یك سکانس‌موزیکال فیلمبرداری‌کرده ودرست دروسط فیلم گنجانده بودند.

این صحنه خیلی طولانی شده بود وفیلم‌را کسل‌کننده‌کرده بود. آنها اگر واقعاً فکر می‌کردند فیلم طولانی شده است، راههای‌خیلی بهتری برای‌کوتاه‌کردن آن وجود داشت‌تااینکه آنرا مثله مثله‌کنند وتکه‌های حیاتی فیلم‌را ازآن جدا سازند. اگر به‌خود من و «ماس هارت» اختیار می‌دادند، می‌توانستیم بیست دقیقه ازفیلم را طوری کوتاه‌کنیم‌که تماشاگر اصلاً متوجه نقص وکمبودی درفیلم نشود. چیزی هست‌که من نمیتوانم بفهمم. تهیه‌کننده‌ها میلیونها دلار برای فیلمهایشان خرج می‌کنند وآنوقت یکدفعه می‌آیند ومی‌گویند این تکه فیلم‌را درآوریم، آن تکه‌راهم... درکدام حرفه وصنعت دیگر نظیر چنین اتفاقی می‌افتد؟ من مطمئنم‌که در کارخانه‌های «فورد» هیچوقت نمی‌آیند مدلهائی ازبعضی ماشینها بسازند وبعد آنهارا دور بریزند.

■ وقتیکه شما دارید فیلمی‌را می‌سازید هیچوقت به‌واکنشهای احتمالی تماشاگران فکر می‌کنید؟

کیوکر: ابداً. من به‌خودم فکر می‌کنم... فقط خودم وچیزیکه دوست دارم. سعی نمی‌کنم حدس بزنم‌که تماشاگران چه واکنشی خواهند داشت.

■ پس شما هیچوقت برای تیپ بخصوصی ازسینماروها فیلم نمی‌سازید؟

کیوکر: نه. این بوسهٔ مرگ است. آدم باید خودش‌را راضی‌کند. شما باید اول خودتان راعمیقاً‌راضی‌کنیدوامیدوار باشیدکه تماشاگرتان هم ازهمین طریق رضایتش جلب خواهد شد. اگر شما دروهلهٔ اول بخواهید نظر تماشاگرتان را جلب کنید و «مردم‌پسند» باشید، فقط یك نوع محصول از زیردست شما بیرون خواهدآمد: یك ترکیب ــ که مطمئناً خود شما نخواهد بود.

■ بین همه فیلمهایتان ازساختن‌کدامیك لذت بیشتری بردید؟ این فیلم مطمئناً نباید «گزارش چاپمن» بوده باشد؟

کیوکر: نه، این فیلم نبود، باید بگویم وقتی من کار می‌کنم، محیط کار باید شاد، وجدآور... پرنشاط وخوشحال‌کننده باشد. این به‌آن معنی نیست‌که هیچ نوع درگیری

وبحرانی سرصحنه من نیست ، اما من نمی‌توانم هیچ فشاری‌را تحمل کنم ــ نمی‌توانم فکرش‌را هم بکنم . خود من هم سرصحنه تنش‌هــای ناخوشایندی برای دیگران ایجاد نمی‌کنم . اگر بامردم مهربان و خوش‌رفتار نباشم ، نمی‌توانم کار کنم ، تمام فیلمهائی‌که من ساخته‌ام‌تجربه‌های خوش وشادی آمیزی بوده‌اند . . . این شادمانی بایدوقتیکه ماکارمی‌کنیم درفضای صحنه‌پراکنده باشد ــ کار باید برای همه لذتبخش باشد . این لزوماً معنایش این نیست‌که فیلم ، درنتیجه ، خوب ازکار درخواهد آمد . حتی این واقعیت را برایتان بگویم فیلمیکه درجریان ساختنش هرروزش برای ما کریسمس بود وسرصحنه چپ و راست هدایائی بین بازیگران وکادر فنی فیلم رد وبدل می‌شد ومحیط‌کار بی‌نهایت دلپذیربود، عملاً یك فیلم کاملاً ناموفق ازکار درآمد : فیلم «سیلویا اسکارلت»که فقط استعداد بازیگری «کاری‌گرانت»را شکوفان‌کرد .

من می‌کوشم هرفیلمم‌را طوری بسازم‌که بهترین فیلمم باشد . برای من ، این تنها راه‌کار کردن است . فضای صحنه‌های فیلمبرداری من باید پراز محبت وخوشخوئی ولطف و تفریح و هیجان باشد . هرفیلمی‌که من می‌سازم ، در واقع برایم مثل اولین فیلمی است‌که می‌سازم... و همینطور آخرین فیلمم . ساختن یك‌فیلم برای من به‌طور ابهت‌آمیزی مهم است .

■ **آیا هیچوقت درآغاز ساختن یك فیلم احساس ناراحتی می‌کنید ؟ مثلاً دراولین روز فیلمبرداری ترس برتان نمی‌دارد ؟**

کیوکر: چرا، آدم هرچقدر پیرترمی‌شود، ترسش‌هم بیشتر می‌شود. ببینید شما هرقدر پیرتر وداناتر می‌شوید، بهتر می‌توانیدمخاطرات ومهلکه‌های سرراهتان‌راهم تشخیص بدهید . سه چهار روز اول ، سرصحنه من خودم‌را بسیار سست و متزلزل احساس می‌کنم ، اما این حالت را بروز نمی‌دهم وخودم‌را غرق کارم نشان می‌دهم . فکر می‌کنم هرکس دیگری‌هم‌دراولین روزهــای فیلمبرداریش کمی بی‌ثبات و عصبی و نامطمئن باشد .

■ **من نمیدانم می‌توانیم صحنه‌ئی ازیکی ازفیلمهای شمارا بگیریم ودرمورد کیفیت‌ساخته شدنش بحث‌کنیم ، مثلاً درمورد اینکه اساساً چطور اندیشیده شده ، چطور ایده‌ها کنار هم گذاشته شده‌اند ، چطورفیلمبرداری شده ، چطور تدوین شده . . . و تا به‌آخر ؟**

کیوکر: خیلی خب ، یك‌صحنه‌را خودتان انتخاب کنید .

■ **مثلاً صحنه موزیکال مربوط به آن آهنگ «یك جائی ، یك‌کسی هست ، از فیلم «ستاره‌ئی متولد می‌شود» ــ جائیکه جودی**





بالا : کیوکر (نفر سمت چپ) گاربو و ربرت تایلورضمن فیلمبرداری‌کامیلا
پائین : جان باریمور درصحنه‌ای ازفیلم شام درساعت ۸

گارلند یك صحنه کمدی موزیکال را کلاً بدیهه‌سازی می‌کند.

کیوکر: انتخاب این صحنه زیاد منصفانه نیست، چونکه یك صحنه موزیکال است. این جور صحنه‌هارا پیش‌از شروع فیلمبرداری‌خیلی دقیق طراحی می‌کنند وقسمت بیشتر کار را «کورئوگرافر» انجام می‌دهد.

■ **در اواخر همین فیلم، صحنه‌ئی هست که جیمز میسون روی تختخواب است و جودی گارلند توی ایوان روبه اقیانوس با چارلز بیکفورد صحبت می‌کند. میسون می‌شنودکه زنش می‌خواهد کارش‌را رهاکند وبقیه‌زندگیش را به‌پرستاری شوهرش بپردازد، میسون می‌گرید ــ دوربین چند لحظه روی گریستن او مکث می‌کند. بعد ازاینکه بیکفورد می‌رود، میسون از همسرش می‌خواهد وقتیکه او برای شنا به‌اقیانوس می‌رود، برایش یك ساندویچ درست کند، زمانیکه میسون پابه‌آب می‌گذارد، جودی گارلند درآشپزخانه آواز می‌خواند... ولی شاید بهتر باشد بگذارم خود شما یك صحنه انتخاب‌کنید.**

کیوکر: من این صحنه‌راهم دوست دارم. ولی ساختن این صحنه به‌هیچ چیز بخصوصی نیاز نداشت... همه چیز خیلی طبیعی اتفاق افتاد. سناریست فیلم «ماس هارت» این صحنه را نوشت، وبه‌نظر من خیلی مؤثر وتکان‌دهنده آمد... بیش‌از هرچیز بخاطر جیمز میسون، او یك آکتور تمام عیار است. مردی است بابصیرت وآگاهی فوق‌العاده... ذاتاً اینجوری است... موجود مرموزی است. دیدن وارفتن ودرهم شکستن آن مرد، خیلی منقلب‌کننده بود. تمام ارزش این صحنه مدیون جیمز است. تمام کار را خود او به‌تنهائی کرد. کاریکه من کردم، این بودکه گذاشتم او کاملاً آزادانه عمل‌کند. وتاهروقت‌که می‌خواهد ادامه بدهد، دوربین‌راهم‌کنار گذاشتم‌که به‌اندازه یك ابدیت روی او بماند. او چنان درگیر ودل سپرده نقشش بودکه نمی‌توانست بازایستد... و منهم گذاشتم‌که او هرچه احساس می‌کرد وهرچیزرا که در درونش می‌جوشید، بروز بدهد.

■ **در ساختن «گزارش چاپمن» هیچ بدیهه‌سازی بخصوصی اتفاق افتاد؟**

کیوکر: گزارش چاپمن... بگذارید فکرکنم.

■ **مثلاً درآن صحنه دفتر دکتر، که او سئوالاتی از «کلربلوم» میکند. شدت هیجان درکلربلوم به‌درجه‌ئی می‌رسدکه او بالاخره به‌آنسوی پرده‌ئی می‌رودکه اورا ازدکتر سئوال کننده جداکرده است.**

کیوکر: این صحنه بسیار ساده‌ئی بود... تمامش‌راهم دریك برداشت گرفتیم.

■ **دفتر دکتر دکوراسیون خیلی ساده‌ئی دارد، اما نورپردازی آن جلب نظر می‌کند. رنگها خیلی قشنگ به‌نظر می‌آیند.**

کیوکر: این زیبائی به‌خاطر کارباارزش یك فیلمبردار خوب است «هارولد لیپستاین» که‌بسیارتحت تأثیر «جورج هوینینگن ــ هون» و «جن آلن» بود.

■ **درمورد آن صحنه چه نظری داریدکه «کلربلوم»را درآخر کارش نشان می‌دهد ــ او وارد اطاقی می‌شودکه مردها دارند درآن ورق بازی می‌کنند؟**

کیوکر: این صحنه تقریباً تکان‌دهنده‌ئی بود... او داخل اطاق می‌شود، خیلی آرام، و خیلی خجول اما با قیافه‌ایکه توی ذوق می‌زند، مردك بوی فرندش اصلاً اورا تحویل نمی‌گیرد.

■ **بله، او قیافه‌اش توی ذوق می‌زند، اماکنترل رفتارش‌را ندارد.**

کیوکر: این خیلی جالب بود، من به‌شما می‌گویم‌که ما درآن اطاق چه‌کردیم. مشکل اصلی این بودکه چطور نشان دهیم همه این مردها به‌او تجاوز می‌کنند. من فکر کردم جالب خواهد بود اگرکه این‌کاررا مثل یك‌بازی شروع‌کنیم. مردها شروع به‌بازی‌کردن با او می‌کنند، بااو وبه‌او می‌خندند، ولی در تمام این احوال بااو به‌طور وحشتناکی با بی‌احترامی رفتار می‌کنند. تجاوز به‌شکل یك شوخی‌شروع می‌شود، آنها اورا به‌اینسو وآنسو هل می‌دهند... بعد، کارشان‌را می‌کنند. ضمن تجاوز، نکته خیلی جالب اینست‌که او نسبت به‌کار آنها مقاومت وعکس‌العمل نشان می‌دهد. او وحشت کرده است، ولی بهرحال نمی‌خواهد تسلیم‌شود. یك سری‌کاتهای سریع داریم ازهل‌دادن، بغل زدن، چنگ زدن، زمین خوردن، بازوها، پاها... ومردها بالاخره اورا روی کاناپه می‌خوابانند.

■ **درنسخه‌ئی ازفیلم‌که پخش شد، ما اصلاً این چیزهارا ندیدیم ــ فقط اولین نمارا دیدیم‌که اورا روی زمین می‌اندازند. آیا این صحنه‌را تماماً درنمایش اولیه «سان فرانسیسکو» نشان دادید؟**

کیوکر: بله، وتماشاگران‌هم‌خیلی‌خوششان آمد. این صحنه خیلی مؤثری بود. مردهارفتار خیلی وحشیانه‌ئی با «کلر» می‌کردند روی او می‌پریدند، یك لگد خیلی محکم به‌اومی‌زدند که آرام باشد وزیاد اوقات تلخی نکند. در سناریوی ما، نه‌آن چیزیکه زانوك پخش‌کرد، او مردهارا ترك می‌کند... با ماشین ازخانه بیرونش می‌برند و پرتش می‌کنند کنار خیابان. او مستقیماً به‌خانه میرود وخودش‌را می‌کشد. دیگر پیش «جین فاندا» نمیرود. من بخصوص آن صحنه‌ایرا دوست داشتم‌که او وارد اطاق می‌شود ــ اطاق خوابش ــ در را پشت سرش می‌بندد، شیشه قرصهارا برمی‌دارد و خودش را می‌کشد.

صحنه تجاوز خشونت فوق‌العاده‌ئی داشت. آنها طوری بااو رفتار می‌کنندکه انگار یك مزد است. رویش می‌پرند، مسخره‌اش می‌کنند. سرش مرتب اینطرف وآنطرف می‌چرخد... حرکات مردها... تقلای او زیر دست‌وپای آنها... این صحنه خیلی محشری بودکه زانوك ازتوی فیلم بریدش، فیلمبرداریش هم خیلی طول کشید. برداشتهای ما خیلی زیاد بود، آکتورها این صحنه‌را باعلاقه زیادی بازی کردند کلررا به‌طور خیلی خشونت آمیز اینسو و آنسو هل می‌دادند، لباسش‌را پاره‌کردند، این برای او یك تجربه زجردهنده بود... یك آدم چاق وقوی هیکل خودش‌را روی او بیندازد...

■ **این اولین باری بودکه با«کلربلوم» کار می‌کردید؟**

کیوکر: بله، وکارکردن بااو محشراست یك آکتریس‌کامل وتمام عیار است. او تا بحال نقشهای بزرگی بازی‌کرده است وهرنقشی‌را هم می‌تواند بازی‌کند.

درصحنه‌ایکه او مست روی تختخوابش افتاده است، ازوی خواستم بلوزش‌را درآورد، او خیلی نرم و آرام مثل یك‌گربه توی اطاق راه می‌رفت وشما سینه‌هایش‌را می‌دیدید: اما تمام این صحنه‌را بریدند. اگر ما می‌توانستیم این فیلم‌را مثلاً درفرانسه بسازیم، تمام فیلم دست‌نخورده باقی می‌ماند... وچیز جالبی‌هم ازکاردرمی‌آمد اما بااین‌بلائی‌که سرفیلم‌آوردند، ما قربانی سانسور، بی‌شهامتی وبی‌سلیقگی شدیم. آنطورکه من فیلم‌را اندیشیده بودم‌وفیلمبرداریش کردم، فیلم می‌توانست همه‌جا برود، و فیلم موفقی‌هم باشد.

■ **حالاکه شما خودتان فیلمهایتان‌را تهیه می‌کنید، چرا برای ساختن فیلمی به‌فرانسه نمی‌روید ــ که ازآزادی‌کاملی برخوردارباشید و ازقید چنین محدودیتهائی وارهید؟**

کیوکر: این بستگی دارد، به‌نوع فیلم... امر غیر ممکنی نیست.

این نخستین بار نیست‌که سانسور چنین بلائی سریك فیلم من می‌آورد. صحنه‌ئی هم در «چهار راه بووانی» بودکه «آواگاردنر» را درحال دوش‌گرفتن نشان می‌داد... جائیکه او ازمسواك معشوقش استفاده می‌کند ودهانش‌را باویسکی می‌شوید. شما آن صحنه عشقبازی فیلم Les Amants لوئی مال‌را به‌یاد دارید... مردی روی «ژان مورو» خوابیده است ودفعتاً



صحنه‌ای‌ازفیلم «ستاره‌ئی‌متولد میشود» (جودی‌گارلند، آهنگ «یك جائی ، یك‌کسی هست» را میخواند)

سرش ناپدید می‌شود و دوربین روی چهره «ژان مورو» می‌ماند من عین این صحنه‌را در چهار راه بووانی با «آوا گاردنر» و بیل‌تراورز داشتم . . . من این فیلم‌را چند سال قبل از فیلم لوئی مال ساختم . ولی نعش سرتاپای این صحنه‌را توی اطاق مونتاژ درازکردند .

اگر بگذارند آدم این قبیل صحنه‌هارا بگیرد ، نتیجه‌های خیلی خوبی بدست می‌آید من صادقانه معتقدم‌که گزارش چاپمن هیچ چیز پستی درخودش نداشت ، ولی بعدازاینکه فیلم‌را دستکاری‌کردند . . . شما تمام مدتی‌که فیلم را می‌دیدید احساس می‌کردید «کلر» زن نجیبی است‌که تن به‌فرومایگی داده است این خیلی مهم بود .

■ **گزارش چاپمن قرار بوده فیلمی راجع به‌سکس باشد . اما پس‌ازاینکه سانسور شد، آدم، به‌سختی می‌توانست بفهمد ایده اساسی فیلم اصلاً چیست ؟**

کیوکر : شرم‌آوراست ــ اصلاً فراموشش کنیم .

ولی ما ازسئوال شما درمورد اینکه من چطورکار می‌کنم دور شدیم . من هنوز جواب قانع‌کننده‌ای به‌این سئوال نداده‌ام .

■ **باسناریست‌هایتان زیادکار می‌کنید ؟**

کیوکر : بله ، اما خودم چیزی نمی‌نویسم.

می‌دانید ، تاپیش‌از آنکه من «ده فرمان» را ببینم ، واقعاً نمی‌دانستم «دومیل» چه‌قدرتی دارد . خیلی وقت پیش فکر می‌کردم کاریکه او معمولاً می‌کند ، به‌یك شوخی بزرگ شباهت دارد ، خیلی کلیشه‌ئی و نامعقـول ، و اصلاً نمی‌توانستم بفهمم‌که چرا مردم اینهمه به‌دیدن فیلمهـای او می‌رفتند . فیلمهایش پر بود از صحنه‌های میگساری و رقص شکم ، و نقابها و دسیسه‌ها و اقسام دامگذاریهـا ، اروتیسیسم درفیلمهای او یك شوخی بود . بعد من ده فرمان را دیدم . . . این فیلم‌هم کلیشه‌ئی و تصنعی بود ، اما ناگهـان چیزی تازه درآن یافتم ، چیزیکه قبلاً بارها ازپیش چشمم گریخته بود : داستانگوئی فیلم فوق‌العاده بود . شیوه‌ایکه آدم می‌تواند یك داستان‌را نقل‌کند ، دراین فیلم واقعاً جذاب بود ــ آدم‌را روی صندلی‌میخکوب می‌کرد. این‌واقعیت دومیل بود: یك داستانگوی

بسیار بزرگ . البته بعضی جاها فیلم باآنهمه دنگ وفنگش واقعاً مضحك میشد ، ولی دومیل بهرحال داستانش‌را باز می‌گفت . این استعداد بزرگ دومیل بود ، و راز شهرت وموفقیتش .

■ وقتیکه همه چیز برای فیلمبرداری حاضر است ، سناریوی دکوپاژ شده‌را در دست دارید وهنرپیشه‌ها تمرین کرده‌اند ، آیا هیچوقت اتفاق افتاده‌که سرصحنه بیائید ودرآخرین‌دقیقه چیزی‌را تغییر دهید . . . مثلاً درآخرین دقیقه تصمیم بگیرید پانزده خط ازدیالوگهارا حذف کنید ، یك صندلی بزرگ‌را ازاطاق نشیمن بردارید ، یك چراغ اینجا بگذارید ، ویك بالش آنجا . . . ؟

کیوکر : چنین کارهائی‌را ممکن است یکروز پیش‌ازفیلمبرداری‌بکنم ـ وخیلی‌به‌ندرت درست پیش ازاینکه دوربین راه بیفتد ، من سعی میکنم همه فکرهایم‌را قبل ازشروع فیلمبرداری بکنم ، مثلاً در «بانوی زیبای من» همه چیز پیشاپیش فکر شده بود ـ آدم برای ساختن یك فیلم بهرحال مجبور است قبلاً فکر همه چیزرا بکند .

■ چند سال پیش درمصاحبه‌ئی با «کایه دو سینما» شما درمورد اینکه چگونه کادربندی فیلمهایتان را می‌اندیشید صحبت کرده بودید ، و مثالهای زیادی ازفیلم «ستاره‌ئی متولدمیشود» آورده بودید ـ اولین فیلم سینماسکوپ واقعی شماکه کادرهای آنرا اختصاصاً برای پرده عریض فکر کرده بودید ، کدام بود ؟

کیوکر : دراین مورد ، باید به‌شما بگویم که من شانس کار کردن بایکی ازباهوشترین و مستعدترین طراحان صحنه دنیارا داشته‌ام : جن آلن ـ او همیشه مؤثرترین عصای دست من بوده است . وازفیلم «ستاره‌ئی متولد می‌شود» همکاری مداومی بامن داشته است . پس‌از او باید از«جورج هوینینگن ـ هون» اسم ببرم‌که فیلمبردار بزرگی است ومشاور من درمسائل مربوط به «رنگ» بود . پس می‌بینیدکه من همه‌کاره نبوده‌ام اینهاهم سهم بزرگی داشته‌اند.

■ شما درکادربندی نماهای «ستاره‌ئی متولد میشود» کارهای بدیع زیادی‌کرده‌اید . مثلاً وقتیکه چارلز بیکفورد برای تسلی دادن جودی گارلند به‌اطاق رختکن او می‌رود . صحبت آنها در شرایطی فیلمبرداری شده‌که سرهایشان در دو طرف پرده دیده نمی‌شود وفقط قامتشان مرئی است . بینشان فضای خالی زیادی وجود دارد .

کیوکر : خب . . . من خودم درست یادم نمی‌آید . جای دیگری ازاین فیلم یادم هست‌که تمام‌آکسیون صحنه را دریك طرف پرده ودریك سوم عرض آن متمرکز کردیم . . . و دو سوم پرده سفید ماند .

این‌راهم بگویم‌که سینماسکوپ به نظرمن بدترین‌کادر فیلم است .

■ شما کارکردن درکادر سینماسکوپ‌را دوست ندارید ؟

کیوکر : نه ، این وحشتناکترین کادر است : همان کادر قدیمی بهترین بود ، کادر مربعی ۷۰ میلیمتری البته خیلی بهتر است اما سینماسکوپ واقعاً بدرد نمی‌خورد .

■ اما شما درهمین‌کادر ، کارهای خیلی قشنگی کرده‌اید .

کیوکر : مشکل اصلی این‌کادر اینست‌که شما نمی‌توانید به‌آدمها وسوژه‌هایتان ارتفاع طبیعی‌شان‌را بدهید این کار را خیلی مشکل می‌کند . کاریکه من موقع ساختن فیلمهای اسکوپ می‌کردم این بودکه گوشم‌را به‌روی توصیه‌های نهی‌کننده «کارشناس‌ها» می‌بستم متخصصین می‌گفتندکه همه آکسیون باید دریك محیط مسطح اتفاق بیفتد ـ اگرکسی کمی‌بالاتر ازکف صحنه باشد ، صحنه ازفوکوس خارج میشود . اما من گوشم به‌این حرفها بدهکارنبود.

■ تأکید شما در فیلمهایتان غالباً بر «سادگی»است ـ رنگ ، حرکت . . . وپلانهای طولانی ـ آیا شماعلاقه‌بخصوصی به‌این‌سکانسهای بدون قطع دارید ؟ هروقت میسر باشد چنین صحنه‌هائی ترتیب می‌دهید ؟

کیوکر : بله ، هروقت بتوانم ، برای اینکه این‌کارکاملترین نتیجه‌را می‌دهد . من این‌کاررا با«جودی‌گارلند» می‌کردم ، چون او ازپس اجرایش برمی‌آمد. برای یك آکتور یاآکتریس این‌کار آسانی نیست‌که بتواند یك‌برداشت‌طولانی را بازی‌کند ، برای چنین‌کاری باید خیلی قوی بود .

درفیلم « دنده آدم » ما یك حلقه تمام را بدون قطع گرفتیم ـ درحدود نهصد فوت ، نه‌بیشتر ازنهصد فوت‌هم . این صحنه‌ئی بودکه درآن «کاترین هپبورن» و «جودی‌گارلند» بازی می‌کردند . این شاتهای طولانی ،که صحنه‌های طولانی‌را باعث می‌شوند، فقط وقتی اتفاق می‌افتدکه صحنه خیلی خوب پیش برود . این شاتها اتفاقی هستند .

■ من دقت‌کرده‌ام‌که دراکثر صحنه‌های موزیکال شما ، قطعهای خیلی کمی هست ؟

کیوکر : راستی ؟

■ مثلاً در «دختران» جائیکه دخترها اولین صحنه رقصشان‌را بازی می‌کنند ـ پیش‌از صحنه موزیکال «خانمهای منتظر» این صحنه بی‌نهایت ساده‌ئی بود . فقط چند قطع داشت‌که آنهم محسوس نبود .

کیوکر : خودم واقعاً یادم نیست من‌بیزارم ازاینکه اینرا می‌گویم ، ولی علت اینکه این صحنه‌ها اینطور ازکار درمی‌آیند اینست‌که من همیشه صحنه‌های موزیکال‌را باحداقل دودوربین میگیرم . دوربین اصلی ودرکنارش یك دوربین کمکی . و بعد خیلی جالب است‌که وقتی فیلمبرداری تمام می‌شود میبینم دوربین‌کمکی ـ دوربینی‌که شما فقط محض تفریح آنرادرصحنه کاشته‌اید ، نماهای بهتری‌گرفته است . بااینکه این نماها غالباً در «فوکوس» کامل نیست وکمپوزیسیون کاملی‌را نشان نمی‌دهد ، اما خیلی هیجان‌انگیز هستند وخیلی‌هم دراماتیك .

بعضی وقتها شما تصمیم می‌گیرید صحنه‌ئی را بایك سری‌کلوزآپ بگیرید . به‌نظرتان این تنها راه مقدور وعملی میرسد ـ اما بعدوقتیکه نتیجه‌کار دوربین‌کمکی‌را می‌بینید، پی میبرید که‌کاملاً دراشتباه بوده‌اید باخودتان می‌گوئید تمام آن کلوزآپها به‌جهنم ، وتصمیم می‌گیرید که ازهمان لانگ‌شاتهای دوربین‌کمکی استفاده کنید .

■ ازدومرحله قبل‌ازوبعداز، فیلمبرداری ـ یعنی سناریووتدوین ـ شماکدامیك‌را ترجیح می‌دهید؟ کارکردن با «موویلا»را دوست دارید ؟

کیوکر : نه زیاد . . . ولی بهرحال‌دوست دارم ببینم بامونتاژ چه‌کارها می‌شودکرد . مثلاً دراین«گزارش چاپمن»تکه پاره ، درصحنه‌های مصاحبه ، من هیچوقت به مصاحبه کننده کات نمیکردم . شما هیچوقت دکتررا موقع سئوال کردن نمی‌دیدید . فقط زنهارا می‌دیدید، حالات چهره‌شان‌را ، حرکتهایشان‌را ، عکس‌العمل‌ـ هایشان‌را ، تمام مدت دوربین روی چهره آنها بود . این خیلی جالب بود ، چون شما صدای دکتررا می‌شنیدید ودرهمان حال عکس‌العمل زنهاراهم می‌دیدید .

■ پس شما مثل هیچکاك نیستیدکه می‌گوید وقتی سناریو و دیالوگ نوشته شد ، دیگر کار تمام است ـ وفیلمبرداری فقط یك عمل مکانیکی است ؟

کیوکر: خب، هیچکاك یك استادبی‌تردید است . یك قادر مطلق ، وچیزیکه شما می‌گوئید دقیقاً استیل اوست و خدای افه‌های درست و حسابی فکر شده‌است . ولی بین من وشما بماند که من هیچوقت کاملاً مطمئن نیستم‌که او دارد حقیقت مطلب‌را می‌گوید . او می‌بایستی ازطریق نقشها گاهی اوقات بدیهه‌سازی کند . هیچکاك فیلمی داشت به‌اسم «سوءظن» که درآن «جون فونتین» یك بازی عالی عرضه می‌کرد . به‌این خاطر است‌که من نمی‌توانم باورکنم که این‌صرفاً یك‌کار مکانیکی بوده است ـ وتمامش‌را قبلاً فکر کرده‌اند . البته این خیلی وقتها امکان‌دارد،

بخصوص درمورد هیچکاك اما نه همیشه . او حقایق‌را ازشما پنهان می‌کند. نمی‌گوید که‌چطور کارمی‌کند ، چطور به‌آن افه‌ها دست پیدامی‌کند ــ برایش خیلی آسانتر است‌که بگوید همه این چیزهارا درسناریو فکرکرده است وبقیه کار مکانیك محض است .

من‌درست‌نمی‌دانم که هیچکاك باآکتورهایش چه می‌کند ، همینقدر می‌دانم‌که او یك قـادر مطلق است . من اورا دوست دارم . فکر می‌کنم که‌او آدم اصیلی است ، مرد بزرگی است . . . و بسیار بااستعداد . او مهرش‌را کوبیده است . لغت «هیچکاك» یعنی داستانی رمزگونه ، نامش مترادف با «سوسپانس» است نام او لغتی است بامعانی بسیار .

■ **و همینطور هم نام شما**

کیوکر : نه ، نه‌کاملاً . . . نه ، نه

■ **ممکن است درآمریکا نباشد ، ولی در اروپا مطمئناً اینطور است .**

کیوکر: پس ممکن‌است من به‌اروپا بیایم و روزهای افول‌را دراینجا بگذرانم . و این روزها دارند به‌سرعت فرا میرسند .

■ **شما البته‌می‌دانید که«سینما تك‌فرانسه» تابستان پارسال یك برنامه تجلیل برای شماترتیب داد ودرزمانی بیش‌از سه هفته تقریباً همه‌فیلمهای شمارا نشان‌داد .**

کیوکر: بله من چیزهائی‌دراین‌باره‌شنیدم. پارسال‌درنیویورك‌مردی می‌گفت‌ما یك فستیوال جورج‌کیوکر خواهیم داشت ، ولی او شوخی می‌کرد . من‌هم میخواستم جواب اورا به شوخی بدهم . . . اما بعد فکرکردم به‌جهنم !

بله ، من چیزهـائی دربـاره سینما تك شنیده‌ام ، یك آرشیو فیلم است ، نه ؟

■ **چرا ، وهرروز شش فیلم مختلف نشان می‌دهند .**

کیوکر: هاوارد هاکز ، اوهم جزء گاوهای مقدسشان است . نه ؟

■ **وهیچکاك هم . . . همراه با جماعت کایه‌ئی .**

کیوکر: خب، آنها باید اورا تحسین‌کنند. حتماً باید این‌کار را بکنند . آنها نیکلاس‌ری‌را هم دوست دارند .

■ **شما ازکجا اینهمه چیزرا دربـاره ذائقه‌های سینمائی درفرانسه می‌دانید؟**

کیوکر: ازآنجاکه همیشه « کایه دوسینما» را می‌خوانم . بعضی وقتها ازخواندن نقدهای خیلی قشنگی‌که راجع به‌کارم می‌نویسند ، لذت می‌برم . . . و بعد چیزهائی‌راکه آنها درباره دیگران نوشته‌اند می‌خوانم وفکر می‌کنم . . . خب ، نمیدانم چی فکر می‌کنم . مطمئن نیستم‌که قضاوت‌واقعی آنها همان‌چیزی باشدکه‌نوشته‌اند.





سینمای لیندسی آندرسون

نوشته : الیزابت ساسکس
از کتاب سینمای آندرسون
ترجمه : پرتو اشراق

«٤»

نمایشگر . . . .

درسال ۱۹۵۵ هنگامیکه اعلام شد فیلم **«بچه‌های پنجشنبه»** ساخته «آندرسون» جایزه آکادمی علوم و هنرهای سینمای آمریکا را برده است ، چندی ازمؤسسات پخش فیلم اقدام بنمایش این اثر در سراسر انگلستان نمودند .

پس ازاین اقدام پیشنهاداتی چند بـه **آندرسون** برای فیلمسازی رسید ولی اغلب آنها بدلیل مشکلاتی که درمیان بود مورد توجـه قرار نگرفت ، مدتی بعد پیشنهادی بوی شد ، که فیلمی درمـورد زندگی یك اسب در یك مزرعه بسازد ، وی این پیشنهاد را پذیرفت و مدت دو هفته دراین مزرعه به مطالعه پرداخت ولی پس از این مدت متوجه شد که با مشکلات و معضلاتی که وجود داشته قادر نخواهد بود ، این اثر را فیلمبرداری نموده و بپایان برساند. آنگاه از طرف‌سازمان بسط وتوسعه نمایشگاههای صنعتی انگلستان بسراغ او آمدند و ازاو دعوت نمودند که فیلمی را درباره نمایشگاههای صنعتی انگلیس جهت پخش درسراسر جهان بسازد او با پذیرفتن این پیشنهاد بـه «روندا والی Rohndda Valley » مرکزاین سازمان رفت. وی دراین باره میگوید :

«هنگامیکه من‌مشغول نوشتن سناریو بودم، آنان مایل بودند که این فیلم ، خبری باشد مافوق یك فیلم خبری ، من می‌خواستم آنچه را که در فکر داشتم تصویر نمایم و آنان نیزچنین می‌خواستند . مایل بودند که این اثر دنباله «هر روز بجز کریسمس» باشد و در طرحی شبیه بآن ساخته شود . ولی من علاقه داشتم از قالب و محتوای آن دور شوم و چیزی تازه و جدید در قالب تازه به تصویر برگردانم ، اینکار انجام گرفت و در حدود بیست دقیقه فیلم آماده گردید ، و طبق قرارداد می‌باید تحویل می‌شد ، ولی باصـرار « لئون کلور Leon Clore » ازصاحب‌منصبان این مؤسسه آنرا ادامه دادم و در مجموع فیلم در حدود چهل دقیقه شد ، امـا مؤسسه «فورد موتور Ford Motor » که دراینکار سهیم‌بود حاضر نشد در مقابل این بیست دقیقه اضافه فیلم‌مبلغی بپردازد» .

دراین زمان سینمای آزاد بزعم آندرسون مفهومی این چنین را بخود می‌گیرد :

«سینمای‌آزاد قویترین پایگاه ووسیعترین دیدگاهی است که فیلمسازان پرجهش و پویای این زمان در انگلستان باید مورد توجه قـرار دهند . درپس این سنگر مستحکم و حصاررفیع می‌توان ناگفتنی‌های گذشته را باآزادی ودرکمال شجاعت بیان نمود بخصوص در سینمای مستند این پایگاه بکار میآید ، در محدوده سینمای

آزاد[1] افرادمتجمع ارتباط خویش‌را باید حفظ کنندوهمبستگی خودرا باید همواره ودرلحظات گذرنده بیشتر و محکمتر نمایند . «بازیل رایت Basil Wright » که باید اورا وارث بلافصل دیدگاههای نوجویانه « جان گریرسون John Grierson »دانست اگرچه برای تثبیت موقعیتهای فکری «گریرسون» کوشش بسیار کرد ولی پس از گذشت زمان بسیار توفیق بهمراه نداشت ، بزعم من شکست وی بدلیل عدم همبستگی فیلمسازان نوجوئی‌بودکه بدلائلی بدور «گریرسون» جمع‌شدند ، گذشته از اینها، فیلمسازان راه «گریرسون»تا حدی که نمی‌توان آنرا نادیده گرفت ، بسوی تبلیغات و جهان پرهیاهو و پوچ آن گرایش یافتند و تحت نفوذ و سلطه آن واقع شدند ، امیدواریم که سینمای آزاد بچنین سرنوشتی دچار نشود و از این خطر احساس برانداز درامان بماند» .

آندرسون در مقاله‌ای در مجلهٔ Sight and Sound می‌گوید :

«باید اعتراف نمایم که «سینمای آزاد» اکنون حالتی شکفته در کشورهای دیگر اروپائی دارد ، درحالیکه درانگلستان هنوز علاقه و اشتیاقی آن چنانکه باید بدان بروز نکرده‌است، اگر من به «کان» ، ویا «ورشو» ، مسافرت کنم ، بدون تردید سئوالات بسیاری دربابت «سینمای آزاد» و خط مشی آن خواهد بودکه انتظار دارند من بآنها پاسخ بگویم ، درحال حاضر تمام اروپا بجز انگلستان میدانند که ما چه می‌گوئیم و چه می‌خواهیم ، جای تأسف است که دراین کشور کسی علاقمند نیست که درباره سینمای آزاد ما بیشتر و بیشتر بداند ، دراینجا باید اعلام کنم که مطبوعات اروپای شرقی ازطریق عوامل فرهنگی سفارت انگلستان دراین کشورها از من خواسته‌اند که درباره راه تازه ما مقالاتی برای آنان نوشته شود ، بی تردید و با خوشحالی تمام من این مهم را انجام خواهم داد ولی این مطلب دلیل آن‌نیست که ما حرف و قصد خودرا بیان نداریم ، بدون شك ما سعی خودرا درین باره اعمال خواهیم داشت» .

«لیندسی آندرسون» اولین کسی بودکه درباره داستان مشهور «دیوید استوری David Storey »بنام « زندگی ورزشی This Sporting Life » اندیشید ودرباره آن و امکان به تصویر درآوردن آن به تفکر پرداخت ، این داستان در سال ۱۹۶۰ منتشرشد و درهمان روزهای اول انتشار مورد توجه «آندرسون» واقع شد ، در آن هنگام «کارل رایتس» بتازگی اثر مشهور خودرا بنام «شنبه شب ویکشنبه صبح» بپایان رسانیده بود ، ومایل بود تجاربی در زمینه تهیه‌کنندگی اندوخته نماید ، دراین میان کتاب مزبور توسط «جولیان





بالا : صحنه مرگ درفیلم « اگر »
پائین : «فرانك ویندسور» و «ویلیام هارتنل» و «ماچین» سه پرسوناژ اصلی « اگر » . . .

وینتل Julian Wintle و «لسلی پارکین Leslie Parkyn سهامداران کل مؤسسه‌فیلمسازی Independent Artists خریداری شد، وآنان ساختن آنرا به «کارل رایتس» پیشنهاد نمودند ولی «رایتس» پیشنهاد کارگردانی‌را نپذیرفت و ترجیح داد تهیه‌کننده این فیلم باقی بماند، وخود از «آندرسون» دعوت نمود که این اثر را کارگردانی نماید.

«آندرسون» درباره داستان «دیویدداستوری» طی یك مصاحبه در مجله Films and Filming گفت:

«نوشته دیوید استوری، چیزی فوق یك مشکل وعقده اجتماعی است، و فراتر از ماجرای یك انسان و یك فرد، گام برمی‌دارد، ماجرا در حول و حوش یك بازیکن فوتبال دور می‌زند، خصوصیات این فرد، که از عصیانگری‌های او برخوردار است «جرقه‌هائی را از طبیعت خشن یك جامعه باعث می‌شود».

«فرانك ماچین Frank Machin» بازیکن فوتبال است، انسانی است عاصی و نا آرام، حساس و پرتحرك، بدون تردید چنین فردی نمی‌تواند در مقابل مظالم تعمدی یك اجتماع مدرن ساکت بنشیند، این خصوصیات بود که توانست دربرخورد اول با این داستان مرا کاملاً مجذوب نماید، هنگامیکه برای اولین‌بار با این داستان برخورد کردم، استخوان‌بندی آنرا بسیار زیبا ومحکم یافتم ولی مطمئنا نمی‌توانم تنها با یکبار خواندن جزئیات را درنظر نگهدارم، همانطور که گفتم این نوشته درنظر من، برای فیلم، یك داستان استثنائی بود، اما در وهله اول اطمینان نداشتم که بتوانم افکار خویش را در ساختن و پرداختن آن بصورت تصویر تداوم و ترتیبی بخشم.»

درهمان گفتگودراین ماهنامه «آندرسون» می‌گوید:

«هنگام شروع کار اگر چه پایه واساس ساخته شدن این اثر بر همکاری و همفکری گذاشته شده بود، ولی از آنجا که داستان نوعی حالت خصوصی وشخصی داشت و دردنیای خاصی سیر می‌کرد، من و «کارل‌رایتس» ترجیح دادیم که نوشتن سناریو را به خود نویسنده واگذار نمائیم، دیوید استوری نوشتن سناریو را آغاز نموده و درباره تمام نکات ومسائل با من و «کارل رایتس» مشاوره و مشورت می‌نمود».

درهمان حال که «دیوید استوری» مشغول نوشتن سناریو بود، «آندرسون» و دستیارانش مسافرتی به «یورکشایر» نمودند و مطالعاتی درباره انتخاب محل‌های فیلمبرداری آغاز کردند، اولین باری بود که پس از اولین اثر مستند خود دراین ناحیه فیلم می‌ساخت.

سناریو آماده گردید و «آندرسون» پس از مطالعه دقیق آن دریافت که با مراحل‌بسیار مشکلی درساختن آن روبرو خواهد شد، اولین اشکال، پیدا کردن مردی بود که بتواند از تمام جهات نقش «فرانك ماچین» را ایفا نماید، «آندرسون» می‌گوید:

«مدتها گذشت و ما نتوانستیم فردی مناسب را برای ایفای این نقش پیدا کنیم، چندی بعد من بدیدن یك نمایشنامه رفتم این نمایش «مرد زنجبیلی The Ginger Man نامداشت، که ریچارد هریس Richard Harris ایفاگر نقش اول آن بود، با دیدن این‌نمایشنامه شخصی را که می‌خواستم یافتم، زیرا «ریچارد هریس»، چه از جهت فیزیکی و چه از نظر خصوصیات معنوی همان‌کسی بودکه مابدنبالش می‌گشتیم».

داستان دراطراف یك بازیگر «رگبی Rugby» که «فرانك ماچین» نام دارد دور می‌زند، خانم «هاموند Hammond» صاحب خانه فرانك است، بیوه‌ای است میانه سال که روابطی با مستاجر خود برقرار کرده، فرانك مردیست که آنچه را می‌خواهد بدست می‌آورد، او عاصی و خشن است، و خواسته‌هایش را با آزردن و توهین و کوچك‌کردن دیگران کسب می‌کند، او باجامعه خودکاری ندارد، نمی‌تواند ارتباطی باآن‌برقرارنماید ناچارخودرا می‌بیند و خویشتن را می‌ستاید وبالاتر ازهمگان و همه چیز می‌پندارد، پس مسئولیتی را نمی‌پذیرد، او تصور می‌کند در قبال هیچ‌چیز و هیچ‌کس مسئولیتی ندارد، ولی او درحقیقت ترسی جانکاه دروجود خویش دارد. عصبانیتش بخاطر ترس ووحشت او است، وحشت از هر چیز... «فرانك» اگرچه سخت عاشق خانم «هاموند» است ولی نمی‌تواند دراین باره بطور جدی تصمیم بگیرد وبیندیشد، زن این جوان‌را دوست دارد و اجازه می‌دهد که با وی عشق بورزد، این روابط بی‌پرده وپرتحرك در نظر زن نتیجه‌ای خواهد داشت، درصورتیکه برای مرد جوان مفهومی دربر ندارد. هنگامیکه میان آندو صحبت از ازدواج پیش میآید، جوان بوحشت‌می‌افتد ودچارترس می‌شود ازاین مرحله روابط آندو دستخوش تغییرات اساسی میگردد. نظر زن درباره جوان عوض می‌شود و تراژدی باوج میرسد روح زن دچار تلاطم وسرگشتگی می‌شود وبیمار وبی‌دفاع با مرگ مقابل‌می‌گردد، پس ازمرگ زن، فرانك ناگهان خود را می‌شناسد ودرمی‌یابد که نقش وی دراین‌ماجرا چه بوده و خود چگونه و چطور به نابودی کشیده شده‌است.»

سناریوی «دیوید استوری» از نظر بنا و اساس شبیه‌داستان اوست، او دراین اثر، حوادث را کنار هم می‌نشاند، حوادث گذشته را، اتفاقات حال را، پس‌از آن مفاهیم کلی و مقاصد خویش را یکجا و یکباره آشکارمی‌کند «آندرسون» بهنگام ساختن این فیلم بطورکلی به قصد و منظور نویسنده توجه بیشتری داشته است، تکنیك را وی در رسیدن باین هدف آنطور بخدمت می‌گیرد که فضای پرتحرك‌تری را از داستان ایجاد می‌نماید، عوامل چندگانه «آندرسون» همگی برای تصویر نمودن‌خالص وبی‌خدشه‌ای از روح پرهیاهوی یك مرد و هیجانات ناشی از روابط او بازنی آتشین بسیج می‌شوند، وقایع‌گوشه «پرده‌ای تصاویر لطیف» دریك سوم اززمان فیلم بازگو می‌شودوخاطرات گذشته مرد برای شناسائی وی نقل می‌گردد، آنگاه اوج تراژدی کوبنده «آندرسون» ظاهر می‌گردد.

درشب کریسمس «فرانك» بخانه آقای «ویور» سرپرست تیم «راگبی» که او درآن عضویت دارد دعوت‌می‌شود، وی تازه قراردادی را بمبلغ هزار پوند امضا کرده است و با اتومبیل سفید رنگ جدید خود از میهمانی بخانه خانم «هاموند» می‌رود، دراینجا رجعتی به‌گذشته صورت می‌گیرد روزهای اول ملاقات او باخانم «هاموند» تصویرمی‌گردد و پس ازآن خانم «هاموند» با بچه خود در اتومبیل «فرانك» دیده می‌شوند، آنان به بیرون شهر می‌روند، در خانه‌ای دور افتاده، با یکدیگر عشقبازی می‌کنند، درآنجا او ملاقات خود را باخانم «ویور» که سعی‌کرده‌است با او عشقبازی نماید بیاد می‌آورد، روابط وی باخانم «هاموند» درزمان حال، و حوادث‌گذشته بطور متناوب ترکیب می‌شود، وسرگشتگی‌های این دو انسان درخلال آن چهره آشکار می‌نماید.

درخلال فیلم، گوشه‌هائی از گذشته «آندرسون» در فیلمسازی دیده می‌شود، اثراتی از مستندهای شعرگونه او بچشم می‌خورد، آندرسون می‌گوید:

«زندگی حوادث بسیار بدنبال دارد حوادثی‌که خسته‌کننده و ملال‌آور است، ولی سینما تا حدی باید ازاین حوادث بدور باشد و نباید باعث شود که «رمانتیزم» مطلق جایگزین آن شود، دوران و روزگار رومانتیزم وخط مشی‌هایی نظیر آن گذشته است. درهر اثر سینمائی که فیلم نام دارد، زندگی باید وجود داشته باشد ولی گرایش به شعر درسینما دلیل آن نیست که فیلمساز به رمانتیزم نزدیك می‌شود این دو با هم تفاوت فاحش دارند که باید مورد توجه قرارگیرند».

از آنجاکه «لیندسی آندرسون» فعالیتهای تئاتری درخشانی را پشت سر داشته است بهنگام ساختن این اثر از تجربیات خویش روی‌صحنه تئاتر بهره‌های مفید و فراوان وچشم‌گیری گرفته است، اندیشه‌های والای «آندرسون»



لیندسی آندرسون



«خانم هاموند» و «ماچین» دوشخصیت اصلی فیلم «آندرسون»

درباره جامعه در این اثر رونق و قوام یافته است. باوجودیکه «**هرروز بجز کریسمس**» از قوت و قدرتی سرشار برخوردار بود ولی با ساخته شدن این فیلم بیننده آگاه به سینما درمی‌یابد که دیدگاههای وی تا چه حد تغییر یافته است و چنین بنظر میاید که «**هرروز بجز کریسمس**» اولین اثری است که «آندرسون» بعنوان تجربه درسینما ساخته است.

«**زندگی ورزشی**» به گفته منتقدین مطبوعات سینمائی اروپا، مؤثرترین‌وپرکشش‌ترین اثری است‌که تاآن تاریخ دراستودیوهای انگلستان ساخته شده است و نموداردانش‌پیشرفته و توسعه یافته «آندرسون» درتئاتر و سینماست، «آندرسون» را منتقدین از جهت رهبری هنرپیشگان خویش «**ریچارد هریس ــ راشل رابرتز**» ستوده‌اند و نیز وی را بخاطر استفاده ازعوامل سینماوبکارگرفتن‌نیروی‌شگرف‌دوربین تمجید نموده‌اند، هرلحظه ازاین‌فیلم نشان‌دهنده جرقه‌های فکری است که «آندرسون» را در تفسیر مسیر و راه خود یاری می‌نماید. «آندرسون» عواملی چون خشونت و عصیان‌را لازمه شخصیتی این چنین می‌داند وکوشش وی درتصویر کردن همین مهم صورت می‌پذیرد.

از گفته‌های منتقدین که بگذریم آنچه که بیش از هرعامل دیگری باید مورد توجه قرار گیرد، مونتاژ است، «آندرسون» به سودبردن از این عامل گذشته وحال را با لطافت وبدون گزشهای تصویری درهم می‌نماید واین عمل بطریقی انجام می‌گیرد که بیننده بدون اینکه احتیاج بمقدمه‌چینی وساختن پل باشد درجریان هردو زمان قرار می‌گیرد و رفتارهای جمعی قهرمانان داستان با این دستاویزها توصیف می‌شود، جهانی که با مونتاژ خاص«آندرسون» آفریده می‌شود بسیار خالص است و بدور از عوامل ساختگی بنظر میرسد واین مطلبی است که باید در مد نظر قرار گیرد.

راهی را که «آندرسون» درتوصیف شخصیتهای خود انتخاب می‌کند تا حد بسیاری غیرقابل توصیف است وراهی را نمی‌توان‌یافت که بآسانی بتوان آنرا تشریح نمود، بیننده فقط باید ببیند واحساس نماید، «آندرسون» تماشاگر خویش را بسوی ماوراء قابل لمس می‌کشاند و جامعه صنعتی را که از خشونت، عصیان و جنایت سرشار است لخت و عریان دربرابر دیدگان آنان قرار می‌دهد.

درباره این‌اثر «رابرت واس Robert Vas» در Sight and Sound نوشت:

«**آندرسون» بسوی آزادی‌گام برمیدارد، اگرچه دراجتماع «آندرسون» درد و رنج و خشونت وسیاهروزی حکمفرماست ولی لحظاتی را خواهیم یافت‌که فریاد اورا برای آزادی می‌شنویم و از ورای تصاویر گامهای بلند اورا در ماوراء، آنجا که جز آزادی چیزی نیست می‌بینم و صدای قدمهای اورا می‌شنویم**».

درشماره آینده این کتاب تمام میشود.

سام گلدوین اوائل دهه سی، مرا به‌اعتبار داستانهای‌کوتاهی‌که در «آمریکن مرکوری» نوشته بودم به‌هالیوودکشاند. ولی کوشش من در نوشتن سناریو برای او شکست آمیز بود. به یونیورسال رفتم‌که آنوقتها درسرازیری سقوط بود. پس‌از این به‌ناچار هالیوود را ترك‌گفتم و به‌اروپا رفتم. چند وقتی درگامونت بریتیش کارکردم. سرانجام به‌هالیوود بازگشتم وعضو اصطبل نویسندگان‌برادران وارنرشدم. دراینجا برای دوست خوبم «ویلیام وایلر» روی‌سناریوی «جزه‌بل» کار کردم و پس‌از آن در نوشتن سناریوهای«گروهبان یورك»،«سییرای‌مرتفع» و«خوارز»، «گلوله جادوئی دکتر بولت»وچند فیلم دیگر شرکت‌کردم.

آن روزها میزانسن هالیوود بااین‌که الان هست، خیلی فرق داشت. یك مدیر تولیدجمعی ازتهیه‌کنندگان منفردرا تحت اختیار خودداشت که برایش کار می‌کردند.

به‌هرتهیه‌کننده‌ئی بودجه و وسائلی برای فیلمبرداری داده‌می‌شد. دستمایه‌هارا دراختیارش می‌گذاشتند، وسپس اومی‌بایستی‌ازبین‌نویسندگان وکارگردانها و بازیگران قراردادی و تحت استخدام استودیو، آنهائی‌راکه برای فیلم‌کردن پروژه مورد نظرش، مناسبتر به‌نظر می‌رسیدند، انتخاب کند.

فیلمنامه‌نویسان، آنروزها خیلی بیشتر در قیدکمال وبی‌نقصی کارشان بودند تا امروز، آنها پیمانی‌کارمی‌کردند، وقتی نوشتن‌فیلمنامه‌ئی را تمام می‌کردند، به‌نوشتن فیلمنامه‌دیگرگمارده می‌شدند ویا اگر کارشان رضایتبخش نبود، اخراج می‌شدند. پس یك سناریست مجبور بود به‌خاطر بقای کارش بجنگد، بایستی ازفرصتی‌که به‌او می‌دادند برای راست وریست‌کردن وصیقل دادن وبهترکردن دستمایه‌اش، پیش‌ازآنکه‌جلوی دوربین رود، حد اکثر بهره‌را می‌برد. به او هیچوقت تمامی طرح اولیه سناریورانمی‌دادند، مثلاً بیست صفحه‌سناریورا می‌دادندکه روبه‌راهش کرده وبرای فیلمبرداری کاملاً حاضرش کند. اگر سروقت مقررکار را تمام می‌کردکه هیچ، در غیر اینصورت تحت فشارش می‌گذاشتند فیلمنامه‌نویسها وکارگردانها غالباً هیچ کنترلی روی اصل کارنداشتند، حتی وقتی‌که کاربه‌کلی تمام می‌شد، فیلمنامه‌نویس هرگز مجاز نبود، سرصحنه فیلمبرداری بیاید، مگرآنکه‌درشرایطی اضطراری، احضار شود. همین‌گونه، زمانی‌نیز که یك‌کارگردان فیلمبرداری فیلمی‌را تمام می‌کرد، فیلم به‌اطاق مونتاژ فرستاده می‌شد، وازآن پس کارگردان دیگر اختیار فیلمش‌را نداشت.

یك چنین‌وضعی به‌فیلمنامه‌نویس‌وکارگردان خلاق انگیزه‌هایی برای ستیز ومبارزه علیه

جان هیوستن در دهه هفتاد، اندك اندك به سالهای هفتاد عمرش نزدیك می‌شود. با اینهمه اگر قرار است ازوی به عنوان یك فیلمساز پیر یاد شود بهتر که گفته شود یك پیر پرتوان که سالهای متمادی تکاپوی هنری - حرفه‌ئی نه فقط اورا نفرسوده است بلکه فراست هنرمندانه افزونتری نیز به وی بخشیده است.

مطلب زیرکه «هیوستن» را دریك خاطره‌گوئی نشان می‌دهد، گزیده‌ایست ازحرفهای او - ضمن مصاحبه‌ئی که اخیراً (جن دی. فیلیپس) درلندن با وی کرده است.

ترجمه: جمشید اکرمی

جان هیوستن
John Huston



سیستم موجود بخشید آنان‌که امروز باچشمانی حیرتزده از آزادی بی‌حد وحصر درسینمای جدید حرف می‌زنند، حتماً آن روزها را خوب به‌یاد دارند.

* * *

زمانیکه به‌عنوان یك فیلمنامه‌نویس در کمپانی «وارنر» موضعی تثبیت شده یافتم، اصرارکردم این نکته‌را درقراردادم قید کنندکه اگردر«وارنر»ماندم، به‌من شانس«کارگردانی» فیلم بدهند، من خط جدائی‌مهمی بین‌کارگردانی وفیلمنامه‌نویسی نمی‌دیدم، گرچه البته درآن زمان سناریستهای خیلی معدودی توانسته‌بودند بخت کارگردانی پیداکنند. فکر می‌کنم «**پرستون استرجس**» و «**گارسون ملك‌کانین**» تنها پشتیبان من بودند باچنین نیتی، پس‌ازآنکه من و «**آلن ریوکین**» نوشتن سناریوی «**شاهین مالت**» را تمام‌کردیم (۱۹۴۱) ازکمپانی‌خواستم به‌من اجازه کارگردانی آنرا بدهند. البته‌کتاب **داشیل هامت** قبلاً دوبار فیلم شده بود وهردوبار کسانیکه آنرا برای سینما اقتباس‌کرده بودند، آن وفاداری وایمانی‌راکه ما نسبت به‌اصل‌داستان حفظ‌کردیم، ازخود نشان نداده بودند. سناریوی ما خیلی راحت برگردان مو به‌موی ماجراها ومختصات‌کتاب بود، بی‌آنکه چیزی ازخود و خیال خود برآن افزوده باشیم.

پیش‌ازآنکه فیلمبرداری‌را شروع کنیم، می طرحهای هرصحنه‌را، پلان به‌پلان باذکر جزئیات میزانسن‌ها روی‌کاغذ نقاشی‌کردم ضمن کار به‌این نکته پی بردم‌که حدود نیمی از زمان فیلم، آکتورها خود به‌خود درهمان قالبها وچارچوبهائی‌که درنقاشی‌هایم درنظرگرفته‌بودم، جای می‌گرفتند وبقیه زمان فیلم یاآنانرا وا می‌داشتم تابااستنباط اولیه من‌ازطرحهاوایده‌های سناریو بازی‌کنند ویاآنکه آزادشان می‌گذاشتم تا بااختیار ودرك خود ایده‌ئی‌را پیاده کنند.

من بسیار خوش‌اقبال بودم‌که درنخستین فیلم بایك‌گروه بازیگر بی‌نهایت خوب کارمی‌کردم. البته «همفری بوگارت»راکه بازیگر نقش کارآگاه «سام اسپید» بود، ازخیلی وقت پیش می‌شناختم قبلاً برای او سناریوی «**سی‌یرای مرتفع**»را نوشته‌بودم. برای نقش «سام اسپید»ما «**جورج رافت**» را درنظر گرفته بودیم، ولی او نمی‌خواست بایك کارگردان تازه‌کار کارکند.

کمپانی «وارنر» بامن زیاد سختگیر و مقرراتی نبود، ومن پس‌از خاتمه فیلمبرداری اجازه یافتم‌که به‌طور مشروطومحدودی باموتنور فیلمم درمورد تدوین فیلم همفکری داشته باشم، وهمینطور باآهنگساز فیلم.

ازآن پس، این برای من-یك «روش‌کار» شده است‌که درجریان ساختن هرفیلمم، ازمراحل مقدماتی تاآخرین مرحله تهیه آن شخصاً نظارت



مستقیم داشته باشم. حتی اوقاتی‌که فیلمی براساس سناریوی دیگران ساخته‌ام پیش از شروع فیلمبرداری، چند وقتی روی آن سناریوکار کرده‌ام .

* * *

درزمان جنگ سه فیلم مستند برای ارتش ساختم . به «**ایرکورپس**» ملحق شدم ودرجزایر «آلوشن» فیلم **گزارشی ازآلوشن** (۱۹۴۲) را ساختم . بعد به‌ایتالیا رفتم و «نبرد سان‌پی‌یترو» (۱۹۴٤) را ساختم این فیلم جنگی نشان می‌داد که چرا ما پس‌از آنکه به «سالرنو» رفتیم و «رم»را فتح‌کردیم ، نتوانستیم ایتالیارا زیر چنگ بکشیم . این فیلم ازطرف «پنتاگون» ضد جنگ تشخیص داده شد وتوقیف شد. میگفتند این فیلم مردانی‌راکه به‌جنگ می‌روند دلسرد و نومید می‌کند. تااینکه ژنرال «جورج سی. مارشال» آنرا دید وفکر کردکه ازآن می‌توان برای «آموزش» سربازان استفاده‌کرد . این‌فیلم به‌مردانی‌که به‌جنگ می‌رفتند، نشان می‌دادکه درجنگ واقعاً چه خبر است وآنجا چه چیزی انتظارشان‌را می‌کشد. البته تکه‌هائی ازفیلم‌را بریدند، ولی من به‌آنها حق دادم . مثلاً ، بعضی ازسربازانی‌که من درخلال ساختن فیلم باآنها مصاحبه‌کرده بودم ، بعداً درجریان عملیات‌جنگی کشته شده بودند. من صدای آنهاراروی‌نماهائی که بعداً ازاجسادشان گرفته بودم ، گذاشته‌بودم. آنها فکرمی‌کردند اگرخانواده‌های این‌سربازان این صحنه‌هارا ببینند، سخت منقلب و ناراحت می‌شوند .

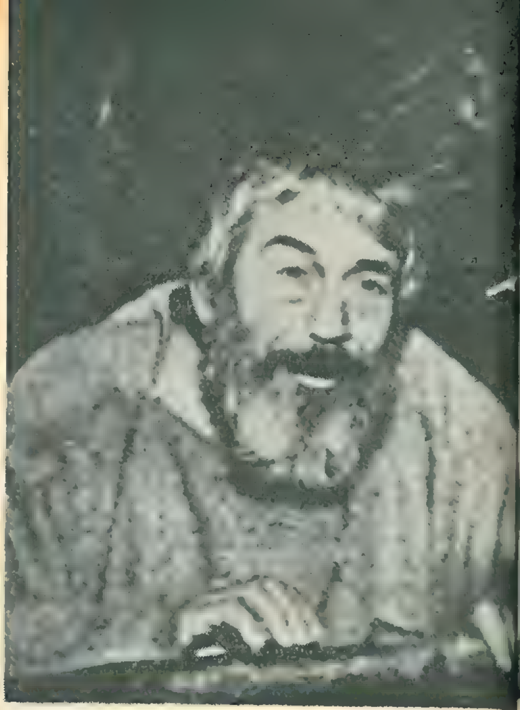
مستندسومی‌راکه ساختم، اصلاً «پنتاگون» برای نمایش توزیع نکرد . این فیلم «**بگذار آنجا روشن باشد**» (۱۹٤۵) نام داشت ودرباره فرسایشهای عاطفی وبیماریهای عصبی ناشی از جنگ بود، درباره آدمهائی بودکه ازمیدان جنگ بازگشته بودند وخاطراتی‌که ازآنجا داشتند وصحنه‌هائیکه درآنجا دیده بودندبرایشان کابوسها ونارسائیهای عاطفی‌ساخته‌بود. به‌دلائلی، دیدن بیماران روحی‌که تعادل روانیشان‌را از دست داده‌اند بسیارهراس‌انگیزتر وتکان‌دهنده‌تر از دیدن آدمهائی است‌که جراحت جسمی برداشته‌اند. حضراتی‌که پشت میزهای پنتاگون نشسته بودند ایراد گرفته بودندکه این فیلم به‌حریم‌وحرمت مردانیکه درفیلم به‌عنوان‌بیماران روانی نشان داده می‌شدند، تجاوزکرده است . جالب است‌که خود این مردان، پس‌ازآنکه بهبود یافتند می‌گفتندکه همه‌شان موافق نشان دادن فیلم بوده‌اند.

کاریکه من در این فیلم کرده بودم، تعقیب یك گروه هفتادوپنج نفری از بیماران روانی بود از لحظه ورودشان به بیمارستان تا زمان خروجشان. فیلم من ازماجراهائیکه‌براینها گذشته بود و نیز ازوضع رقت انگیزشان در بیمارستان حرف می‌زد. برای من ساختن این فیلم یك تجربه کاملاً غیر عادی وخارق‌العاده بود. می‌توانم بگویم یك تجربه مذهبی بود — من آدمهائی‌را می‌دیدم‌که نمی‌توانستند حرف بزنند، درابتدای ورود به‌بیمارستان پاك دچار فراموشی شده بودند، وتازه‌وقتی‌هم ازبیمارستان مرخص می‌شدند، اکثراً بهبودکامل نیافته‌بودند. بهرحال سعی می‌شد آنان به‌همان شرایطی بازگردانده شوندکه پیش‌از ورود به‌ارتش‌داشتند.

ضمن ساختن «**بگذار آنجا روشن باشد**» من یك دوره سریع وفشرده روانشناسی دیدم . ازطریق پرسیدن پیاپی سئوالاتی ازروانپزشکان ارتشی‌راجع به‌جنبه‌های‌مختلف کاریکه‌می‌کردند، وانواع مختلف بیماریهای دماغی‌که می‌شناختند. سایه «فروید» ازاین زمان بودکه در ذهن من جاگرفت، و ایده ساختن فیلمی‌راکه بعدها درباره او ساختم (دنیای درون) به‌من داد. سفارشی‌که درمورد ساختن این فیلم مستند به‌من شده بود، این بودکه‌کاری‌کنم سرمایه‌داران و مدیران واحدهای صنعتی ترغیب به استخدام سربازان ازجنگ برگشته، شوند، حتی آنانکه مدتی‌را نیز دربیمارستان گذرانده‌اند، من باید دراین فیلم نشان می‌دادم‌که آنان شایستگی انجام هرکاری‌رادارند. البته به‌تشخیص «پنتاگون» فیلم به‌این هدف دست نیافت وبنابراین روانه انبارهای بایگانی فیلم شد . این فیلم تابحال مطلقاً نمایش عمومی نداشته است .

جنگ تمام شد ومن به‌آمریکا برگشتم. در نیویورك «**بن‌بست**» **سارتر** را روی صحنه‌بردم، اما منتقدها اصلاً نفهمیدندکه این پیس درباره چیست . آنها تصور می‌کردندکه این فقط یك مثلث عشقی فرانسوی است و متوجه جنبه‌های قوی فلسفی اثرنشدند، دلسرد وبی‌امیدبه‌هالیوود برگشتم . سناریوی «**کی‌لارگو**»را با کمك «**ریچارد بروکز**» نوشتم وخودم کارگردانیش کردم . به‌خاطر نوشتن وکارگردانی «**گنجهای سیرامادره**» دو اسکار گرفتم . این فیلم زائیده سالهای زندگی من درمکزیك بود . پیش‌ازآنکه وارد سواره نظام ارتش مکزیك شوم پدر من «**والتر هیوستن**»هم به‌خاطر بازی نقش آن پیر مرد جستجوگر طلا یك اسکار گرفت . درصحنه فیلمبرداری همیشه‌روابط بخصوصی‌هست‌که هیچ همشکلی وارتباطی بابستگی‌ها وخویشاوندیهائی که خارج ازصحنه است ، ندارد . کارگردان همیشه نسبت به‌دیگران حالت پدری دارد. بااین حساب، گمان می‌کنم زمانیکه این فیلم ساخته می‌شد، من «پدر پدرم» بودم ! من به‌سهم خود





زمانیکه تحت هدایت کارگردان دیگری بازی می‌کنم ــ مثل فیلم **«کاردینال»** که برای **اتوپره مینجر** بازی‌کردم ، مطیع‌ترین بازیگر فیلم‌هستم درچنین‌مواقعی‌قصد من اینست‌که ازخودسرمشقی برای آکتورهای دیگر فیلم بسازم ، چه غالباً به‌آن روزی فکر می‌کنم‌که خود من ممکن است کارگردان این آکتورها باشم .

من شیوه استانداردی برای کارگردانی آکتورها ندارم . میکوشم هربازیگری‌را چنان هدایت‌کنم‌که اجازه ندهم دریابد من به‌عنوان یك‌کارگردان ، تمام نقشهارا واقعاً خودم بازی می‌کنم .

علاوه براین ، من به‌دوربین نیز همچون یك بازیگر صحنه فکر می‌کنم . روابط بین بازیگران فیلم البته اهمیت دارد ولی‌ازآن مهمتر می‌تواند رابطه بین بازیگران و دوربین باشد . دوربین می‌تواند ، اگر شما بدانید چگونه به‌کارش بگیرید، نرمش و انعطاف بهترین‌بازیگر شمارا داشته باشد . مثلاً وقتی آکتوری دارد یك خط دیالوگ می‌گوید، شما باید بتوانید درفاصله‌ئی درست ودقیق نسبت به‌او بایستید . بادوربینتان‌هم باید همینطورباشید. بسیاربه‌ندرت اتفاق افتاده است‌که تماشاگران یامنتقدین از بهترین کارهای دوربین دربعضی فیلمهای من حرفی زده باشند . واین واکنش درستی است چراکه به‌نظر من بهترین فیلمبرداری زمانی صورت‌گرفته است‌که تماشاگرمتوجه کاردوربین نشود . هرپلان بایستی به‌سوی پلان بعدی بلغزد بی‌آنکه واقعاً نظر هیچکس به‌چنین حرکتی‌جلب شود. درست مثل یك باله. یك صحنه‌واقعاًخوب، خودبه‌خود ، به‌شما می‌گویدکه چطور باید فیلمبرداری شود . من معمولاً اجازه می‌دهم بازیگران به‌میل خودشان وبادریافتهای خودشان نقشهارا بازی‌کنند، وغالباًهم ــ مثل تجربه نخستین فیلمی که ساختم ــ آنها صحنه را خیلی خوب وحسابی، بی‌اینکه من اصلاً ایده‌ئی به‌آنها داده باشم ، بازی می‌کنند . خیلی راحت‌وطبیعی درمیزانسن‌های فیلم جامی‌افتندوقالب می‌گیرند. یك صحنه بد به‌دشواری فراوان فیلمبرداری می‌شود ، چراکه شما هیچ راهی نمی‌شناسیدبرای اینکه این صحنه‌را طوری بگیریدکه‌کمی بهتر به‌نظر رسد ، و واقعاً هیچ راهی نیست .

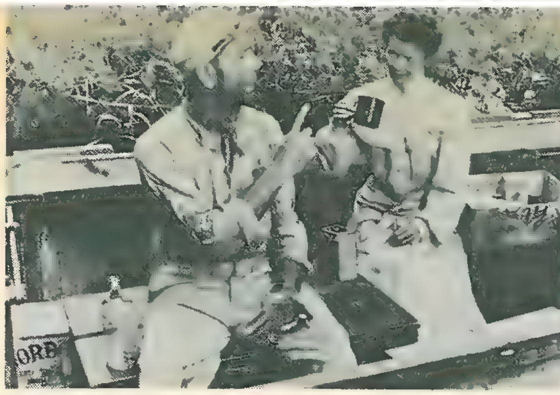
یکی ازفیلمهای مورد علاقه من لااقل آنطورکه فیلمبرداریش کردیم **«نشان سرخ رشادت»** است . **لیلیان راس** درکتابی‌که راجع به‌ساخته شدن این فیلم نوشته است ، دید دقیق و درست وموشکافانه‌ای نسبت به‌حوادثی‌که در جریان تهیه این فیلم اتفاق افتاده نشان داده‌است. درآن زمان ، در «متروگلدوین مایر» یك‌جنگ قدرت برپا بود یك‌گروه اصرار داشت‌که فیلم ساخته شود ویك گروه دیگر باتمام قوا سعی داشت ازساخته‌شدن آن جلوگیری‌کند . نتیجه این جنگ البته می‌توانست بسیار مهمتر باشد ، هرکس آنرا می‌برد ، درواقع همه‌کاره استودیو می‌شد . قدرت **«لوئی‌بی . مایر»** رو به‌زوال‌بود. یکروز به‌اوگفتم اگر مخالف اینست‌که من این فیلم‌را بسازم ،که‌کنار بکشم ودنبال ساختن آن نباشم . جواب او این بود : **«تو به‌این پروژه ایمان داری نه ؟ خب ، مدافع آن بمان ، حتی اگر من مخالفش باشم ، من بسیار نومید می‌شدم اگر تو واقعاً به‌خاطر کارت نمی‌جنگیدی.»**

من به‌خاطر **«نشان سرخ رشادت»** جنگیدم و این فیلم ساخته شد وپس‌از آن مجبور بودم شاهد ضایعهٔ نمایش خصوصی آن برای اولیای استودیو و روزنامه‌نگاران وتماشاگران نمونه باشم . بهترین صحنه فیلم جائی بودکه یکی از

عکسها به ترتیب :

۱ – «جان هیوستن» به هنگام رهبری یکی ازبازیگران درفاصله فیلمبرداری دوصحنه ازفیلم«مأمور مکین‌تاش»
۲ – «جان هیوستن» درصحنه‌ای‌ازفیلم «کتاب‌آفرینش»
۳ – صحنه‌ای ازفیلم « شهرفربه » (موفقیت)





سربازان به‌طور مرموزی می‌میرد. پیش ازمرگ فقط می‌گوید **«به‌من دست نزن»** و بعد می‌افتد و می‌میرد.

قهرمان فیلم **«ادی مورفی»** ویك سرباز دیگر شاهد مرگ او هستند. سرباز دومی چند لحظه مات و مبهوت به‌اطرافش نـگاه می‌کند و سپس اوهم می‌افتد و می‌میرد. این تکـه بخصوص بسیار تکان‌دهنده است، چون تماشاگر نمیداندکه این سربازهم قبلاً مجروح شده است، تازمانیکه می‌میرد. یك سوم تماشاگران فیلم، دراین صحنه ازجا برخاستند وبیرون رفتند. این صحنه فشار عاطفی شدیدی برتماشاگر داشت وبه‌این جهت ازفیلم حذف شد. چند صحنه دیگر فیلم‌راهم بریدند. وازفیلم فقط یك لاشه‌یکساعت وچهل دقیقه‌ای به‌جا ماند وتازه آنطورکه‌شنیدیم بعداً بازهم فیلم‌را بریدند و ٦٩ دقیقه بیشتر ازآن باقی نگذاشتند البته من نمی‌توانستم خودم را راضی‌کنم که به‌دیدن چنین لاشه‌ئی بروم اما این اواخر شنیدم‌که مترو می‌خواهد نسخه اولیه فیلم‌را پخش مجدد بکند.

فیلم بعدی من **«ملکه افـریقا»** درست برخلاف **«نشان سرخ رشادت»** ساختنش سرشار ازلذت بود. ما این فیلم‌را توی آفریقاگرفتیم با دو تا آدم خیلی دلچسب **«کاترین هپبورن»** و **«همفری بوگارت»**.

کیت هپبورن درقالب آن میسیونر ترشیده، کاملاً شیفته‌کارش ونقشش بود. **«بوگی»** البته بیشتر ترجیح می‌داد به‌خانه‌اش دربورلی هیلز برگردد. من به‌**کیت** پیشنهادکردم نقشش‌راباوقار خانمی درشرایط **«الئنور روزولت»** بازی کند او این‌کار راکرد ونتیجه‌کارهم خیلی خوب‌بود.

من برای ساختن **ملکه آفریقا** از آمریکا بیرون رفتم، وپس‌ازآن برای ساختن فیلمهای دیگرم‌هم به‌اینسووآنسوی دنیا سفر کردم، تااینکه سرانجام خانه‌ئی در «ایرلند» خریدم و درآنجا ساکن شدم. ولی هیچوقت احساس آدمی را نداشتم‌که ترك تابعیت‌کـرده باشد، من تبعه «ایرلند» شدم صرفاً به‌این خاطر که معتقدم آدم باید تبعه‌کشوری باشدکه درآنجا زندگی‌می‌کند. بدیهی است اگربه «آمریکا» بازگردم، بازهم تبعه آنجا خواهم شد.

★ ★ ★

یکی دیگر ازفیلمهای محبوب من «موبی دیك» است‌گرچه البته نه‌مـردم ونه منتقدین هیچکدام دراین مورد بامن موافق نیستند. برای من نکته مهم در **موبی دیك**، آنطورکه **ملویل** آنرا نوشته است، تنفری است‌که **«اهب»** از خدا دارد، و اینکه او احساس می‌کرد خود «قاضی» را به‌پای میز محـاکمه می‌کشانـد ومحکومش می‌کند. خیلی ازمردمی‌که این فیلم رادیدند، متوجه این تم باریك ودقیق «شرك» وکفرگوئی درآن نشدند. آنها «اهب»رابه‌دیده یك دیوانه نگریستند. اشکال کار این بودکه نقشی‌که **گریگوری‌پك** درقالب اهب بازی‌می‌کرد سازگار با آگاهیها وحدسهای آنها از داستان اصلی نبود.

★ ★ ★

غالباً ازمن سئوال شده است‌که آیا از وقتیکه یك‌کارگردان تثبیت‌شده ومعتبر شده‌ام، اجازه تدوین اختیاری فیلمهایم‌راداشته‌ام؟ پاسخ من همیشه این بوده است: هیچ‌کارگردانـی درقبال نسخه نهائی فیلمش تام‌الاختیار نیست، چراکه سرانجام هرفیلمی همواره متعلق به‌کس دیگری است‌که می‌تواند هروقت دلش خواست توی آن دست ببرد، حتی همان موقع‌که شما فیلمتان‌را تمام کرده‌ایـد وآنرا آماده پخش کرده‌اید. من پس‌از آنکه **وحشی وگیشارا** تمام کردم به‌آفریقا رفتم تا **ریشه‌های آسمان**‌را بسازم پس‌از رفتن من استودیو فیلم‌را حسابی دستکاری کرده آنچنانکه وقتی یکسال بعد فیلم‌را دیدم، میخواستم اسمم‌را ازروی آن بردارم حتی‌داستان فیلم‌راهم نمی‌شد، بجا آورد.

«فروید» (درایران: دنیای درون ــ م)

یکی دیگر ازفیلمهای من بودکه پس‌از تمام شدنش صحنه‌هائی ازآن بریده شد. همانطورکه قبلاً گفتم موقع ساختن **«بگذار آنجا روشن باشد»** اهمیت «فروید» برای من بیش‌از پیش نمودار شد وشروع به‌مطالعه «فروید» کردم. چند وقتی طول‌کشید تا ایده ساختن فیلمی راجع به‌اودرذهنم شکل‌گرفت. از **ژان‌پل‌سارتر**خواستم سناریوی فیلم‌را بنویسد اما او یك سناریوی چهارصدوپنجاه صفحه‌ئی نوشت تازه بعدهم در کارش تجدید نظرکرد واین بار سناریوئی‌نوشت دو برابر قطورتر ازاولی ماگوشت وپوست این سناریورا تامغز استخوان بریدیم، و بااین حال چیزیکه ازآن ماند، هنوز نافذترین وگیراترین ایده‌های **سارتر**را درخود داشت ومی‌شودگفت‌که این کاملاً یك‌کار شخصی اوست.

ساختن این‌فیلم‌دشوار بود. **مونتگمری‌کلیفت** درزمان فیلمبرداری کاملاً بیمار بود. درجریان نیمی ازفیلم، او به‌سختی می‌توانست ببیند، چون چشمهایش دراثر جراحت ناشی ازیك تصادف اتومبیل به‌طور خطرناکی آب آورده بود. واین باعث شده بودکه بازی‌دراین فیلم برایش درحکم یك تجربه عذاب‌آمیز باشد.

وقتیکه فیلم تمام شد، دو ساعت وچهل دقیقه طول زمانی آن شده بود. این مدت واقعاً برای تفهیم وتوضیح کشف **«سکسوالیته‌بچگانه»** فروید به‌تماشاگر لازم و ضروری بود اما البته تماشاگر درتمام مدت فیلم لحظه‌ئی برای‌آسودن واستراحت فکری‌نمی‌یافت. این«زیاده‌خواهی» بودکه یك سینمارو را واداریم دو ساعت وچهل دقیقه، تمام حواسش‌را روی یك فیلم متمرکز کندوتوجهی دقیق روی آن نشان‌دهد. صحنه‌ها ونماهائی‌که ازفیلم بریدند ـــ حدود بیست‌وپنج دقیقه ـــ نه فقط یك ضرر مادی بـود، بلکه ریتم طبیعی ومداوم داستانی‌فیلم‌راهم ازمیان‌برد.

درپرداختن‌صادقانه به‌مسائل‌جنسی ـــ روانی، فیلم **فروید** بی‌شك از زمان خود جلوتر بود، همچنانکه فیلم **«انعکاس درچشم طلائی»** هم‌که درواقع ازنخستین فیلمهای آمریکائی بودکه به‌سوژهٔ همجنس بازی می‌پرداخت. بنظرمی‌رسد که من مهارتی فطری داشته باشم در ساختن فیلمهائیکه یاچند سالی از زمان خود جلوتر هستند ویاچند سالی عقب‌تر ـــ ویکی ازیکی هم بدتر. این فیلمهای مرا امروزه بیشتر دوست دارند تاآن زمانیکه برای اولین بار نمایش داده شدند.

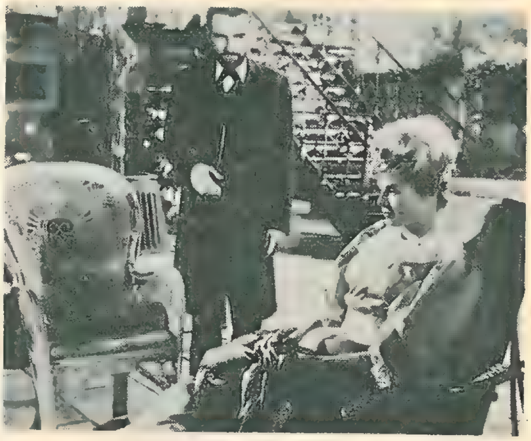
کارگردانی **الیزابت تایلور ومارلون‌براندو** هیچ مشکلی برای من نساخت. من همیشه یك آکتور را نه‌به‌خاطر فن بازیگریش، بلکه‌به‌خاطر شخصیتش انتخاب می‌کنم، و نیز احتمالاً به‌خاطر دید و تصوریکه من ازشخصیت واقعی او درقالب یك نقش مفروض دارم.

ایمان من به‌بازیگران **«انعکاس در چشم طلائی»** گمان می‌کنم به‌حق بود. **«تایلور»** و











صفحه مقابل : همفری بوگارت وکاترین هپبورن در « ملکه افریقا »
همین صفحه ردیف بالا (چپ) : « شهرفربه » موفقیت (وسط) : انعکاسی درچشم طلائی (راست) : مابی‌دیك
ردیف پائین (چپ) : فروید (دنیای درون) – (راست بالا) : زندگی و دوران قاضی روی‌بین – (راست پائین) : ضربه شیطان

«براندو»، برایان‌کیت و جولی هریس همگی شیوه‌های بازیگری متفاوتی دارند، اما خود آدمهاهم بایکدیگر فرق دارند. آنها بهرحال نقشهایشان‌را خیلی خوب بازی‌کردند.

من درآغاز «مونتگمری کلیفت» را نامزد بازی نقش کاپیتن «پندرتون» کرده بودم، ولی او پیش‌ازآنکه فیلم جلوی دوربین برود، مرد. این نقش‌را «براندو» بازی کرد و باید بگویم‌که او یکی ازبهترین بازیهائی‌راکه من تابحال ازیك آکتور دیده‌ام دراین فیلم‌نشان‌داد.

درمیان فیلمهای این چند ساله‌ام، موفقیت فیلم «شهر فربه» یك سورپریز دلچسب بود. من ازاین فیلم توقع توفیق تجاری نداشتم. به‌فیلمم البته ایمان داشتم، ولی خوشحالتر می‌شدم، اگر که این فیلم ازسوی یك جمع تماشاگر برگزیده به‌گرمی پذیرفته می‌شد. من علاقه زیادی به کاراکترهای این فیلم داشتم، چون خودم در هفده سالگی مدت‌کوتاهی بوکسور بودم، من آدمهای این فیلم‌را تحسین می‌کردم، آدمهائیکه این قهرمانی دروجودشان بودکه درعرصه‌زندگی هم همان مشتهارا برچانه‌شان تحمل کنندکه در رینگ. «**پل نیومن**» بازیگر دو فیلم اخیر من بوده است «**زندگی و دوران قاضی روی بین**» و «**مأمور مك‌کینتاش**» (در تهران: اسارت به‌خاطر آزادی ـ م) درفیلم اول او نقشی‌را بازی‌کردکه «**والتر برنان**» هم آنرا درسال ۱۹۴۰ در «**وسترنر**» «**ویلیام وایلر**» بازی‌کرده کرده بود. «**قاضی روی بین**» می‌توانست فرق زیادی بافیلم «**شهر فربه**» داشته باشد. «**شهر فربه**» دریك فضای بسته‌ومحدود می‌گذشت: یکی ازمحلات پست یك شهر بزرگ، اما ماجراهای «**قاضی روی بین**» روی سرتاسر نقشه آمریکا اتفاق می‌افتاد. این یك فیلم رومانتیك‌غم‌انگیز، شاد ومضحك، و (امیدوارم) خوب ودیدنی‌بود. ما ازحقایق تاریخی چشم پوشیدیم واز «**بین**» آدمی رذل‌تر ازآنچه واقعاً بود ساختیم و فیلم‌هم البته بیشتر به‌یك رومانس شبیه شد تایك سند تاریخی.

* * *

منتقدین هیچوقت نتوانسته‌اند تم واحدی درفیلمهای من‌کشف کنند. حتی خود منهم نتوانسته‌ام! البته به‌عنوان یك کارگردان، من خودبه‌خود به‌تفسیر واقعیت می‌پردازم؛ حتی اشاره دوربین به‌یك واقعیت معین، خودش‌نوعی تفسیر وتعبیر آن واقعیت است، اما من‌هیچوقت دنبال این نبوده‌ام‌که واقعیات‌را ازطریق‌کوبیدن مهر خودم روی آنها تفسیرکنم. من همیشه می‌کوشم نهایت وفاداری‌را نسبت به‌دستمایه‌ایکه برای فیلم‌کردن برگزیده‌ام حفظ‌کنم. تمام قوه‌های تکنیکی وآرتیستیك فیلم‌هم صرفاً در خدمت تشریح این دستمایه ومحتوی خالص برای تماشاگر باید عمل‌کنند. این درآخرین تحلیل درست همان چیزی است‌که واقعاً اهمیت دارد.

معرفی کتابهای سینمائی

درباره‌ی کتاب‌های سینمایی

ارزش ووالایی سینمای یك سرزمین ، تنها در کیفیت فیلم‌های آن ، خلاصه نمی‌شود . سینمای خوب ، بی نیاز از بازده مناسب ، ازسوی مخاطبین آن ، مردمی که به عمر سینما دوام می‌بخشند ، نیست .

تماشاگر مشتاق و صادق سینما ، که هرآن در جستجوی مسایل تازه‌یی درباره‌ی سینما باشد ، علاوه برآنکه به فیلم دیدن ، بیشتردیدن و بیشتر با سینما همدم بودن ، علاقمند است ، به افزایش فرهنگ سینمایی خود ، از راه عقاید کسانی‌که پیش از او به دانش‌های وسیعتری دراین زمینه دست یافته‌اند ، نیاز وعلاقه دارد . این دریافت اطلاعات ، ارتباط اجتناب‌ناپذیری را نتیجه می‌دهدکه درتمام هنرها وجود آن لازم وسازنده است .

دست یافتن به تازه‌ها ، دست یافتن به فکر نو واحساس نو درسینما ، بستگی مستقیم به دریافت واکتساب دانستنی‌های داناتران دارد . ودانستنی مدون در سینما را بایستی درانتشارات سینمایی جستجو کرد.

انتشارات سینمایی را بایستی درجهت شناخت بیشتر سینما و جلب علاقمندان صادق به سوی آن وبسط و توسعه جنبه‌های راستین این هنر ، مهمترین عامل ، دانست .

اهمیت نقش انتشارات خوب سینمایی کمابیش هم ارزش و در ردیف اهمیت نقش «فیلم خوب» است . کافی است که به نقش مجله‌ی «کایه دوسینما» در شناخت بیشتر سینمای واقعی توجه کنیم .

درممالکی که از اولین سالهای سینما ، با این هنر همگام بوده‌اند نظیر آمریکا ، فرانسه ، انگلستان، روسیه ، ایتالیا ، آلمان وژاپن سالیانه صدها کتاب و مجله‌ی سینمایی که جزو معتبرترین نشریات سینمایی دنیا هستند ، منتشر می‌شوند . درآن تعداد از این مجله‌ها وکتاب‌ها که دقیقاً متوجه جنبه‌های هنری سینما هستند با تحلیل دقیق وموشکافانه از فیلم‌ها و ابعاد مختلف فیلمسازی و یا اطلاعات وسیع وسازنده‌یی درباره‌ی سینما روبرو هستیم .

درایران مجله‌های سینمایی – وآن قسمت از مجله‌های غیر سینمایی که به سینما اختصاص یافته است – بیشتر متوجه جنبه‌های مردم‌پسند این هنر هستند و به نقش ومسئولیت مهمی که برعهده‌شان است ، متوجه نیستند . روزگاری یکی دو مجله‌ی سینمایی ، به حد یك مجله‌ی معتبر وآموزنده رسیده بودند اما موقعیت ناپایداری یافتند و تغییر شکل پیدا کردند .

اما کتابهای سینمایی ما معدودند . ووسعت انتشار لازمه را دارا نیستند . تیراژکم کتابها درایران ، بالاخص کتابهایی که متوجه مسایل سینما و هنر هستند ، باعث می‌شود که ناشران کمتر به این نوع کتاب توجه کنند . . . ولی اخیراً توجهی که نسل جوان به مطالعه‌ی مطالب درست سینمایی یافته ، دست ناشران را بازتر ساخته است . به طوری که کتابهای سینمایی منتشر شده‌ی ایرانی دریکسال گذشته نسبت به سالهای پیش رقم قابل توجهی را شامل می‌شود . بالاخص که یك سازمان انتشاراتی ، درسال گذشته ، شش کتاب خوب سینمایی را در یك زمان منتشر ساخت . این کتـــاب‌ها درباره‌ی شش کارگردان ارزشمند امروز : **ژان لوك گودار – هوارد هاکز – استانلی کوبریك – پی‌یرپائولو پازولی‌نی – فدریکو فلینی وبیلی وایلدر** بودند .

این کتابها که موشکافانه در جزئیات کار کارگردانان وفیلم‌های آنان دقیق می‌شود ، بیشتر بدان لحاظ اهمیت دارند که جای کتابهای تحلیلی سینمایی درمیان کتابهای سینمایی ما خالی بوده‌است ....

با آنکه درکتابهای سینمایی دیار ما ، همانطور که اشاره شد نسبت به نشریات دیگر احساس‌مسئولیت بیشتری نهفته است ، اما کتابهایی هم منتشر می‌شود که نه تنها به اطلاعات خواننده نمی‌افزاید بلکه اورا ازیك مسیر درست فکری نیز منحرف می‌سازد . درهرصورت به دلیل نقش مهم کتابهای سینمایی ، به معرفی آنها و تحلیل چند کتاب خواندنی‌تر ونقل قسمت‌هایی ازچندکتاب خوب می‌پردازیم .

سپند

مشخصات کتاب‌ها

کتاب‌های سینمائی که به فارسی منتشر شده‌اند ، شامل تعدادی فیلمنامه‌ی آثار معروف ، چند کتاب تاریخ سینما ، کتابهایی تکنیکی و اطلاعاتی در باره‌ی سینما ، کتابهای تحلیلی و نیز مباحث پـــراکنده‌یی درباره‌ی فیلم‌ها و کارگردان‌ها وغیره هستند . . .

زمان انتشار اولین کتاب سینمایی به‌فارسی برمی‌گردد به سال ۱۳۲۷ و یا پیش از آن . در سال ۱۳۲۷ کتاب «**تاریخ سینما**» نوشته‌ی **لودوکا** توسط انتشارات علمی ، درمجموعه‌ی «**چه می‌دانیم ؟**» منتشر شد مترجم «**حسن صفاری**» بود که به اتفاق «**ابوالقاسم قربانی**» به ترجمه‌ی کتب ریاضی اشتغال داشتند .

زوج « صفاری ــ قربانـــی » در میان مترجمین کتابهای ریاضی و دانش‌آموزان ، زوج معروفی هستند .

این کتاب که امروز در دسترس عموم نیست و فقط درکتابخانه‌های عمومی قدیمـــی وجود دارد (کتابخانه ملی ، کتابخانه‌ی شماره‌ی یك شهرداری و .....) به دلیل ناآگاهی مترجم به مسایل سینمایی ونام‌ها کتاب کاملاً موفقی نیست . این‌کتاب تاریخ سینما در ۱۳٤ صفحه و به قیمت ۱۵ ریال منتشر شده بود . کتاب‌های دیگر عبارتند از :

تاریخ سینما : نوشته‌ی **آرتورنایت** ــ ترجمه‌ی **نجف دریابندری** . . . . این کتاب که اول‌بار در سال ۱۳٤۱ در ٤٦۰ صفحه توسط انتشارات امیرکبیر به طبع رسید ، در سال ۱۳٤۸ تجدید چاپ شد و به قیمت ۱۵۰ ریال بفروش رسید . ودر سال ۱۳۵۱ توسط انتشارات جیبی و به قطع جیبی به چاپ سوم رسید .

تعداد صفحات چاپ جدید ٤۵۰ و قیمت آن ۱۲۰ ریال است .

این کتاب ، با آنکه کتاب صددرصد معتبری نیست ولی تنها کتاب تاریخی نسبتاً دقیقی است کـــه به زبان فارسی منتشر شده است .

فیلم‌وکارگردان: نوشته‌ی **دان‌لیوینگستون** ــ ترجمه و تنظیم : **مهندس ناصر سعیدی** ــ ۲۹۰ صفحه ــ قیمت : ۱۵۰ ریال ــ انتشارات‌ایرانمهر این کتاب که به چاپ سوم نیز رسیده است ، درباره‌ی تکنیك سینما و اصطلاحات سینمایی است .

«فیلم وکارگردان» از تکنیکی صحبت می‌کند که امروز ، قدیمی شده است اما در هرحال تنها کتاب تکنیکی‌موجود به زبان‌فارسی است .

سینما ومردم : نوشته‌ی **م . فرخنده** — سال انتشار : ۱۳۳۹ — در ۸۱ صفحه قیمت ۲۵ ریال .

انتشارات چاپار — شامل مطالبی اجتماعی و انتقادی درباره‌ی سینما .

تکنیک سینما : گردآوری **ترو آل گیلانی** — سال انتشار : ۱۳۳۱ — در ۸۲ صفحه — قیمت : ۱۵ ریال — انتشارات شهریار — شامل مسایلی‌ست درباره تکنیك کارگردانی و فیلمبرداری .

سینما برای همه : گردآوری : **مهندس ناصر سعیدی** — سال انتشار : ۱۳۵۱ — در ۱۲۵ صفحه — قیمت ۶۰ ریال — انتشارات ایرانمهر.

رزمناو پوتمکین : اثر **سرگئی میخائیلویچ آیزنشتاین** — ترجمه‌ی **قاسم صنعوی** در ۸۵ صفحه — از انتشارات مدرسه عالی تلویزیون و سینما و انتشارات پیام — سال انتشار ۱۳۵۱ .

شبهای کابیریا : فیلمنامه‌ی **فدریکو فللینی** — ترجمه‌ی **پرویز تاییدی** — در ۱۶۰ صفحه سال انتشار ۱۳۴۷ .

زندگی : فیلمنامه‌ی **اکیرو کوروساوا** — ترجمه‌ی **هوشنگ طاهری** — در ۱۴۴ صفحه — قیمت ۷۰ ریال — انتشارات مروارید و مدرسه عالی سینما و تلویزیون .

راز کیهان : نوشته‌ی **آرتور سی کلارک** — ترجمه‌ی **پرویز دوایی** (پیام) — سال انتشار ۱۳۴۸ — سازمان انتشارات جیبی . . . . این کتاب شامل داستان اصلی فیلم راز کیهان (سال ۲۰۰۱ — یك اودیسه فضایی) — اثر استانلی کوبریك است .

سینمای نو در اروپای شرقی : نوشته‌ی **آلیستروایت** — ترجمه‌ی **پرتو اشراق** — در ۱۳۰ صفحه — قیمت ۷۰ ریال — انتشارات بابك . سال ۱۳۵۲ .

این کتاب شامل مسایلی است درباره‌ی سینمای لهستان — مجارستان — چکسلواکی — یوگسلاوی — آلبانی — رومانی — بلغارستان و جمهوری دموکراتیك آلمان .

مفهوم فیلم : اثر **سرگئی میخائیلویچ آیزنشتاین** — ترجمه‌ی **ساسان سپنتا** — در ۱۹۶ صفحه — قیمت ۱۵۰ ریال — انتشارات میرا — سال انتشار ۱۳۵۲ — این کتاب شامل بخش‌های زیر است :

پیوند فیلم — همزمان حواس — رنگ درعین بی‌رنگی — ساختن یك فیلم — مسایل کارگردانی فیلم — کارهای آیزنشتاین — کتاب ومسایل مربوط به آیزنشتاین .

حادثه : فیلمنامه‌ی **میکل آنجلو آنتونیونی** — ترجمه‌ی **هوشنگ طاهری** — در ۲۴۰ صفحه — قیمت ۱۵۰ ریال — سازمان انتشارات اشرفی .

واقعیت‌گرایی فیلم : دانشنامه‌ی **فریدون رهنما** — درمدرسه سینمایی ایدك فرانسه — در ۱۴۰ صفحه قیمت ۱۴۰ ریال . سال انتشار ۱۳۵۱ — انتشارات بوف این کتاب شامل بخش‌های زیراست :

۱ — سرآغاز :

الف : دشواری یك بررسی درباره‌ی واقعیت‌گرایی .

ب : جستجو درواقعیت پیوستگی دارد با شمار و نوع وسیله‌های شکار واقعیت .

ج : درجه رخنه «نامن» (اشیئی ، دیگر آدمیان) در « من » معیار هر مفهوم واقعیت‌گرایی‌ست .

۲ — توانایی‌های درخور فیلم :

الف : مقایسه با نقاشی
ب : مقایسه با پیکرتراشی
ج — مقایسه با معماری
د : مقایسه با موسیقی
ه : مقایسه با نمایش رقصی
و : مقایسه با نمایش تئاتری
ز : مقایسه با ادب

توت فرنگی‌های وحشی : فیلمنامه‌ی **اینگمار برگمان** — ترجمه‌ی **هوشنگ طاهری** — همراه با نقدی بر آثار برگمان — در ۲۵۰ صفحه قیمت : ۱۶۰ ریال — انتشارات اشرفی — سال انتشار : **۱۳۴۸** .

گاو : فیلمنامه‌ی **غلامحسین ساعدی** — در ۱۲۰ صفحه — قیمت : ۷۰ ریال — انتشارات آگاه — این کتاب برمبنای داستانهای کتاب «عزاداران بیل» نوشته شده که به‌فیلم برگردانده شده است .

«فصل گستاخی» یکی از این کتابهاست که توسط انتشارات نیل در ۱۴۲ صفحه ، به قیمت ۶۰ ریال در سال ۱۳۴۹ منتشر شده است.

جذابیت پنهان بورژوازی : فیلمنامه‌ی **لوییس بونوئل** — ترجمه‌ی **بهرام ری‌پور** — در ۱۷۰ صفحه به قیمت ۶۵ ریال — انتشارات توپ — سال ۱۳۵۲ .

این کتاب که ترجمه‌ی سناریوی فیلم آخر **بونوئل** است ، ترجمه‌ی روان وبی‌پیرایه‌یی دارد که شایسته‌ی یك فیلمنامه است .

سینما ، سینما — ترجمه و نوشته‌ی **حمید میرمطهری** — در ۱۳۲ صفحه — قیمت ۵۰ ریال — سال انتشار ۱۳۵۲ — این کتاب شامل مطالب زیر است :

مارمولك شعری از برتولینی — نقل گفته‌یی از بازیل رایت — عکاسی حقیقت است و سینما بیست‌وچهار حقیقت در ثانیه — سه‌گانه‌ی تازه‌ی ساتیا جیت‌رای — گذشته‌ی دیدار نکردنی (درباره‌ی فیلم آخرین تانگو در پاریس) — ملاحظاتی در باره‌ی بازیگری در سینما — یك گفت‌وگو با میرمطهری — نوشته‌یی درباره‌ی «باغ آلبالو»ی چخوف و یك طرح نمایشی .

گودار : درباره‌ی **ژان لوك گودار** و آثارش — نوشته‌ی **ریچارد راود** — ترجمه‌ی **حسام اشرفی** — در ۲۶۰ صفحه — قیمت : ۱۶۵ ریال — سال انتشار ۱۳۵۲ — سازمان انتشارات پنجاه‌ویك .

فللینی : درباره‌ی فللینی و آثارش — نوشته‌ی : **سوزان باجن** — ترجمه‌ی **عبدالله پرژاد** — در ۲۶۰ صفحه — قیمت ۱۶۵ ریال — سال انتشار۱۳۵۲ — سازمان‌انتشارات‌پنجاه‌ویك.

وایلدر: درباره‌ی **بیلی وایلدر** وآثارش — نوشته‌ی **اکسل مدسن** — ترجمه‌ی **فیض‌الله پیامی** — در ۲۳۲ صفحه — قیمت ۱۶۵ ریال — سال انتشار : ۱۳۵۲ — سازمان انتشارات پنجاه‌ویك.

پازولی‌نی — مصاحبه‌یی با : **پی‌یر پائولو پازولی‌نی** — توسط **ازوالد ستك** — در ۲۲۱ صفحه — قیمت ۱۶۵ ریال — سال انتشار : ۱۳۵۲ — سازمان انتشارات پنجاه ویك .

کوبریك : درباره‌ی **استانلی کوبریك** و آثارش — نوشته‌ی **الکساندر واکر** — ترجمه‌ی حسام اشرفی — در ۲۰۴ صفحه — قیمت : ۱۶۵ ریال — سال انتشار ۱۳۵۲ — سازمان انتشارات پنجاه‌ویك .

هاوکز : در باره‌ی **«هوارد هاوکز»** و آثارش — نوشته‌ی **رابین وود** — ترجمه‌ی **ضیاءالدین شفیعی** در ۳۰۰ صفحه — قیمت : ۱۶۵ ریال — سال انتشار : ۱۳۵۲ — سازمان انتشارات پنجاه‌ویک .

مهر هفتم : فیلمنامه‌ی **اینگمار برگمان** — ترجمه‌ی **هوشنگ طاهری** — در ۱۴۴ صفحه — قیمت ۷۰ ریال — انتشارات مروارید ومدرسه عالی سینما و تلویزیون — سال انتشار ۱۳۵۰ .

قاتل M : فیلمنامه **فریتز لانگ** — ترجمه‌ی **هوشنگ طاهری** — در ۱۹۴ صفحه — ۶۰ ریال از انتشارات مدرسه عالی سینما و تلویزیون و انتشارات رز — سال انتشار ۱۳۵۰.

دزد دوچرخه : فیلمنامه **ویتوریو دسیکا** — ترجمه‌ی **ابراهیم رشیدپور** — در ۱۱۰ صفحه — قیمت ۵۰ ریال .

فرشته آبی : فیلمنامه‌ی **یوزف فون اشترنبرگ** — ترجمه‌ی **پرویز تائیدی** در ۱۵۸ صفحه — سال انتشار ۱۳۵۰ — انتشارات رز .

سینمای ایران : نوشته‌ی **عبدالحمیدشعاعی تهرانی** — در ۸۱ صفحه — سال انتشار ۱۳۳۹.

درباره چند سینماگر : این کتاب در دو جلد منتشر شده است . هردو کتاب نوشته‌ی **«جمشید ارجمند»** منتقد قدیمی فیلم است . و ازانتشارات جار .

کتاب اول که در ۱۸۵ صفحه منتشر شده و ۶۵ ریال قیمت دارد ، شامل نوشته‌هایی است درباره‌ی — ژان رنوار — چارلی چاپلین — اورسن ولز — فریتزلانگ — ساتیا جیت‌رای — رنه کلر — میکل آنجلو آنتونیونی — جری لوئیس — چزاره زاواتی‌نی — اینگماربرگمن — هانری ژرژ کلوزو — کن جی میزو گوشی — استانلی کوبریك — فدریکو فللینی .
وکتاب دوم که در ۱۸۳ صفحه وبه قیمت ۷۰ ریال انتشار یافته شامل مطالبی است درباره: بلیك‌ادواردز — انتونی‌مان — آرتورپن — ویتوریو دسیکا — لوکینو ویسکونتی — هوارد هاوکز — جوزف لوزی — ژان لوك‌گودار — جوزف . ال . منکیه‌ویچ — آلن رنه — استانلی دانن — پیترو جرمی — کینگ ویدور .

فرهنگ سینمائی : با استفاده از چند دیکسیونر و انسیکلوپیدی فیلم — ترجمه‌ی **داود لویان** — در ۲۸۵ صفحه . قیمت ؟ — از انتشارات میرا — سال ۱۳۵۲ .
این کتاب شامل اطلاعاتی است تکنیکی وهمراه معانی اصطلاحات سینمائی .

چارلی چاپلین : نوشته **تیودور هاف** — ترجمه‌ی **کاظم اسماعیلی** — در ۲۵۸ صفحه — قیمت ۷۰ ریال سال انتشار ۱۳۵۰ — انتشارات گوتمبرگ .

دکانی به‌نام‌سینما : نوشته حسین‌یزدانیان — قیمت ۷۰ ریال — ازانتشارات سپهر — این‌کتاب شامل مطالبی است انتقادی در باره‌ی سینما .
کتاب سینما : نوشته‌ی **ساسان سپنتا** — در ۹۹ صفحه — قیمت ۴۰ ریال — سال انتشار ۱۳۵۰ — انتشارات میرا .

درباره‌ی سینما : نوشته **جمشید ارجمند** — در ۱۶۶ صفحه — قیمت : ۷۰ ریال — سال انتشار ۱۳۵۲ — انتشارات‌جار— شامل‌نوشته‌هایی پیرامون :
سوژه — فیلمبرداری — کارگردانی — مونتاژ — پشت‌پرده سینما — فیلم‌های ترسناك — سینمای‌کمدی— اکسپرسیونیسم — نئورئالیسم— کارتون — زبان سینما .

سینما در پنجمین جشن هنر شیراز : درباره‌ی **ساتیا جیت رای** و **اینگمار برگمن** — ترجمه‌ی **پرویز دوایی — هوشنگ طاهری** — سال انتشار ۱۳۵۰ — در ۸۲ صفحه — قیمت ۲۰۰ ریال — انتشارات سازمان جشن هنر .

ایوان مخوف : قسمت اول : **ایوان گروزنی** — فیلمنامه‌ی **سرگئی آیزنشتاین** — ترجمه‌ی **قاسم صنعوی** — در ۹۰ صفحه — قیمت ۵۰ ریال — انتشارات پیام — سال۱۳۵۲ .

فصلی درسینما : این کتاب در شش بخش منتشر شده است به ترجمه‌ی پرویز شفا .
سینما درقاره سیاه (هانس‌کامپ‌هلزن) — سینمای بونوئل (امیلیو گارسیاری یرا) — سینمای نازی و تبلیغات ایدئولوژیك (هربرت لافت) — سینماگری ازبولیوی (دینا ناستتی) — سینمای مردمی (پرویز شفا) — سینمای آینده (جولیا لوساژ) در ۱۷۳ صفحه — ۸۵ ریال — انتشارات مروارید — سال ۱۳۵۲ .

زنده‌باد مکزیك : درباره‌ی فیلم زنده‌باد مکزیك — اثر **سرگئی آیزنشتاین** — وبا نقل این فیلمنامه — ترجمه‌ی **پرویز شفا** — در ۹۰ صفحه — قیمت ۶۰ ریال — انتشارات‌مروارید— سال ۱۳۵۳ .

سینما ونوجوانان : نوشته‌ی : **جی . ال . پیترز** — ترجمه‌ی **ابراهیم رشیدپور** — در۲۲۹ صفحه — قیمت ۱۰۰ ریال — مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی دانشگاه تهران — سال انتشار : ۱۳۴۶.

همچون در یك آینه : فیلمنامه‌ی **اینگمار برگمان** — ترجمه‌ی **هوشنگ طاهری** — در۱۳۱ صفحه — ۶۰ ریال — انتشارات ابن‌سینا .

هیروشیما عشق من : فیلمنامه‌ی **مارگریت دورا** — ترجمه‌ی **هوشنگ طاهری** — در ۲۴۰ صفحه — ۱۵۰ ریال — سال ۱۳۴۷ — انتشارات اشرفی .

سکوت : فیلمنامه‌ی **اینگمار برگمان** — ترجمه‌ی **پرویز تائیدی** — در ۹۵ صفحه — ۵۰ ریال — سال ۱۳۴۹ — انتشارات بابك .

ویریدیانا : فیلمنامه‌ی **لوییس بونوئل** — ترجمه‌ی **هوشنگ طاهری** — در ۱۴۸ صفحه — ۸۰ ریال — سال ۱۳۵۰ — انتشارات مدرسه عالی تلویزیون و سینما و انتشارات رز .

تریستانا : فیلمنامه‌ی **لوییس بونوئل** — ترجمه‌ی **کامران فانی** — انتشارات نیل .

لام لایت : چارلی چاپلین — ترجمه‌ی **رضا سیدحسینی** — سازمان کتابهای جیبی .

دستور زبان سینما : نوشته‌ی : **ژوزف روژه** — ترجمه‌ی : **بهرام ری‌پور** — انتشارات صدف — ۱۰۰ صفحه — ۳۵ریال — سال ۱۳۵۲.

کتاب سینمای آزاد : ازاین کتاب که از نشریات سینمای آزاد است ، تا به حال . سه شماره منتشر شده است . . . . . در شماره اول که در ۱۴۴ صفحه و به قیمت ۵۰ ریال منتشر شد مطالبی با این عنوان‌ها درج شده‌بود.

سپنتا وسینما ــ عمق منظره ــ فیلمسازان جوان ــ ظهور فیلم ــ نقاشی متحرك ــ تروکاژ ــ رنگ در سینما ــ گفتار فیلم جام حسنلو ــ سیاوش در تخت جمشید (شعر) ــ خانه سیاه است ــ دو نظر درباره‌ی سیاوش درتخت جمشید ــ آرشیو فیلم ایران ــ مرگ یك قصه ــ بررسی فیلم‌های استان ویندربیك ــ شب‌قوزی ــ رومن پولانسکی ــ پازولینی ــ مده‌آ ــ دکامرون ــ معرفی یك همکار ــ رادیو تلویزیون ومطبوعات ــ سینمای تجربی ــ سینمای فارسی ــ سینمای آزاد ــ چه هراسی دارد ظلمت روح ــ دایرهٔ سرخ .

در **جلد دوم** کتاب **سینمای آزاد** که در ۱۴۶ صفحه و به قیمت ۵۰ ریال منتشر شد مطالب زیر درج شده بود : بینش سینمائی ــ ویسکونتی وابهام ــ نوشته‌یی درباره‌ی گاو ، هالو وپستچی درمصاحبه‌یی با مهرجویی ــ درباره فیلم‌های جشنواره‌ی سوم سینمای آزاد ــ تحلیل و بررسی فیلم‌های هشت میلی‌متری ــ نوشته‌یی درباره چشم ــ تریستانا ــ فیلم‌های تجربی ــ سینمای آزاد دراهواز ــ یادداشتهایی پیرامون سینمای فارسی ــ تبدیل به وایدسکرین (بحث فنی) ــ کتابخانه‌ی سینمای آزاد .

در **شماره‌ی سوم سینمای آزاد** عنوان مقالات به شرح زیر بوده است :

سینمای تجربی ایران و دنیا ــ نامه‌یی از داود اپیکچی ــ فستیوال فیلم لوس آنجلس ــ سینمای نورمن مك لارن ــ سینماگران زن ــ عصر طلا ــ از تجربه تا واقعیت ــ حرفهایی درباره‌ی سینمای بهتر ــ فیلمبرداری از اشیاء ریز ــ مونتاژ گریفیت ــ نقدچه‌هراسی‌داردظلمت روح ــ سینما ومونتاژ ــ نقدکتاب‌واقعیت‌گرایی فیلم ــ خبرهای سینمای آزاد ــ جواب سینمای آزاد به ابراهیم گلستان .

درجستجوی سینمای بهتر : (مباحثی در باب فیلم) ــ ترجمه‌ی **محمدرضا صالحپور** در ۱۲۲ صفحه ــ انتشارات معلم ــ شامل مطالبی با این عنوان‌ها :

به‌سوی سینمای حقیقی (اسلاو کووکاپیچ) ــ فیلم ربطــی به ادبیات ندارد (برگمان) ــ اندیشه‌هایی درباره‌ی حرفه‌ام (کارل درایر) ــ پرورش سینمایی من (آنتونیونی) نویسنده وفیلم (دادلی نیکولز) ــ کارگردان فیلم (آلفرد هیچکاك) ــ رنگ و فیلم رنگی (درایر) ــ در جستجوی سینمای بهتر (فرانسوا تروفو) .

کتاب سینما : نشریه‌ی انجمن فیلم دانشگاه پهلوی شیراز ــ ازاین‌کتاب سه شماره منتشرشد. **در شماره اول** که در مهرماه سال ۱۳۴۹ به طبع رسید ، در ۷۴ صفحه مطالب زیر درج گــردیده بود : سینما ، محدودیت واقعیت و بی انتهایی تخیل ــ آنتونیونــی ، فیلمساز برگزیدگان ــ تسخیر (یك سناریوی کوتاه) سفر ، تحلیلی از آثار برگمان ــ اسم من جان فورد است ــ گفت‌وگویی با جان فورد ــ یادداشت فیلم درباره فیلم‌های «هالو» آرامش در حضور دیگران .

شماره دوم کتاب سینما در ۱۵۰ صفحه شامل این مطالب بوده است :

آیزنشتاین ، یك بیانیه ــ گفت‌وگویی با ساتیاجیت‌رای ــ پدیده‌ای فجیع درایران به‌نام انتقاد فیلم ــ آلفرد هیچکاك وتجربه‌ی طناب ــ موج ، نوشته برای‌فیلم ــ لوییس بونوئل : سگ آندولسی ــ ومتن‌سخنرانی پرویز دوایــی در دانشگاه پهلوی تحت عنوان : میزانسن ، نمایش «خدایــی» ــ کارگردان ــ یادداشت فیلم درباره‌ی فیلم‌های شناگر ــ رضا موتوری ــ پارتی ــ هزار چهره .

شماره‌ی سوم کتاب سینما ــ درمرداد ماه ۱۳۵۰ در ۱۵۲ صفحه منتشر شد که شامل‌مطالب زیر بود :

بونوئل و تفکر برتر از اخلاق ــ آرامش وتوفان درآثارجوزف لوزی ــ خودآگاهی ــ : ویژه‌گی هنر نو ، مقدمه‌ای بر سینمای هوارد هاوکز ــ به سوی سینمای غیر بورژوا ، پای صحبت ژان لوك گودار ــ نظریات فدریکو فللینی ، رولان دوال ــ کلود شابرول ــ و مارکوفری درباره‌ی‌سینما ، سیاست وتبلیغات ــ موضوع کوچك و موضوع بزرگ دنیا . روند انتخاب : نمایی از ماهیت هنرمند ــ گفت‌و گویی با میکل آنجلو آنتونیونی ــ اغوا وادب دریك نامه‌ی سرگشاده ــ اندیشه وآزادی در سینمای تجربی ایران ــ یادداشت فیلم درباره‌ی فیلم‌های بچه رزماری ــ مهر هفتم ــ تریستانا ــ گفت‌وگویی با ناصرتقوایی درباره‌ی «بادجن» ــ یادداشتی درباره‌ی آرامش در حضور دیگران.

محصولات ۱۳۵۰ سینمای ایران : این کتاب از نشریات اتحادیه‌ی تهیه‌کنندگان فیلم ملی ایران‌است ، که به دوزبان فارسی وانگلیسی به معرفی فیلم‌های سال ۵۰ ایرانی ، پرداخته است ، دراین کتاب تاریخچه‌یی از سینمای‌ایران نیز درج شده است .

ویژه‌ی سینما وتئاتر : از این کتاب کــه توسط انتشارات بابك منتشر می‌شود ، تا به حال پنج شماره به طبع رسیده است . در **شماره‌ی اول** مطالب زیر گنجانده شده است .

گفت‌وگویی باگلوبرروشا (قسمت‌اول) ــ مقاله‌یی از آیزنشتاین در باره‌ی جــان فورد کاوشی کوتاه درسینمای سیاهان ــ از نامه‌های همشهری ــ ژان لوئی ستراب ــ چارلی در مقابل اسکار ــ هنرپیشه در سینما و تئاتر ــ اغواگری در سینما ــ هیچکاك بعد ازجنون ــ سینمای نو دراروپای‌شرقی ــ بازی‌های‌ممنوع ــ کتابشناسی ــ یادداشت فیلم : درباره‌ی رگبار ــ شاه‌لیر ــ داش‌آکل ــ تپلی ــ بلوچ .

درشماره‌های **دوم وسوم** این کتاب کــه تواماً چاپ شده است ، عنوان مقالات به شرح زیراست :

سینمای برزیل (با معرفی گلوبر روشا) ــ گفت‌وگویی با گلوبر روشا (قسمت دوم) ــ بررسی تاریخ سینمای ژاپن ــ هفت سامورایی ــ هیولاهای درون ــ یك طرح ــ سینمای سیاسی در آمریکای لاتین ــ گراهام گرین درباره فیلم سخن‌می گوید ــ درباره‌ی‌عیسی‌مسیح (فیلمنامه‌ای از کارل درایر) ــ فیلموگرافی کارل درایر ــ ریشه‌یابی‌یاس در سینمای ایران ــ لطفاً همبرگر را جای هنر هفتم نبلعید ــ آیزنشتاین و عواطف و پرنده تماشاگر ــ ریشه‌های هنر ــ صحرای سرخ (فصلی از یك فیلمنامه) ــ صبح می‌دمد (فصلی از یك فیلمنامه) ــ زوال منابع مالی سینمای ایران ــ گفت‌وگویی با نصرت‌کریمی ــ اسطوره وانسان ــ طنزتلخ پرستون استرجس ــ فرانسوا تروفو پاسخ می‌دهد ــ نقد فیلم‌های پستچی ــ جنون ــ باغ فینزی کونتی‌نی ــ بزرگمرد کوچك .

درشماره چهارم کتاب ویژه سینما وتئاتر که به «سینمای وسترن» اختصاص یافته است این مطالب گنجانده شده است :

تاریخ سینمای‌وسترن ــ وسترن‌اروپایی ــ وسترن تلویزیون ــ کارگردانان بزرگ‌وسترن ــ چهره‌های واقعی وسترن ــ **فهرست** وسترن‌های آمریکایی ــ فهرست وسترن‌های اروپایی ــ **وسترنر** ــ **سرجولئونه** ــ زندگی و فیلموگرافی جان فورد .

عنوان مطالب **شمارهٔ پنجم** : ریشه‌یابی‌یاس (قسمت دوم) ــ بنای سینما و فیلم سینما ــ باد از شرق ــ در جستجوی سینمای ملی ــ سینما به روایت هیچکاك ــ سینمای چکسلواکی ــ راشومون به‌عنوان هنرمدرن ــ سینمای‌لهستان ــ فیلم‌های عروسکی و نقاشی متحرك ــ گرگوری

لطفاً ورق بزنید

کوزنتسف ــ ستاره‌ها به چه درد می‌خورند ؟ ــ یك تراژدی آمریکایی ــ سینمای متعهد ــ تحلیل فیلم‌های هشتمین روز هفته ــ تریستانا ــ مکبث و نگاهی به دومین جشنواره جهانی فیلم تهران .

درکتابهای ویژه سینما و تئاتر علاوه بر مطالب سینمایی درباره‌ی تئاتر نیز نوشته‌هایی چاپ شده است .

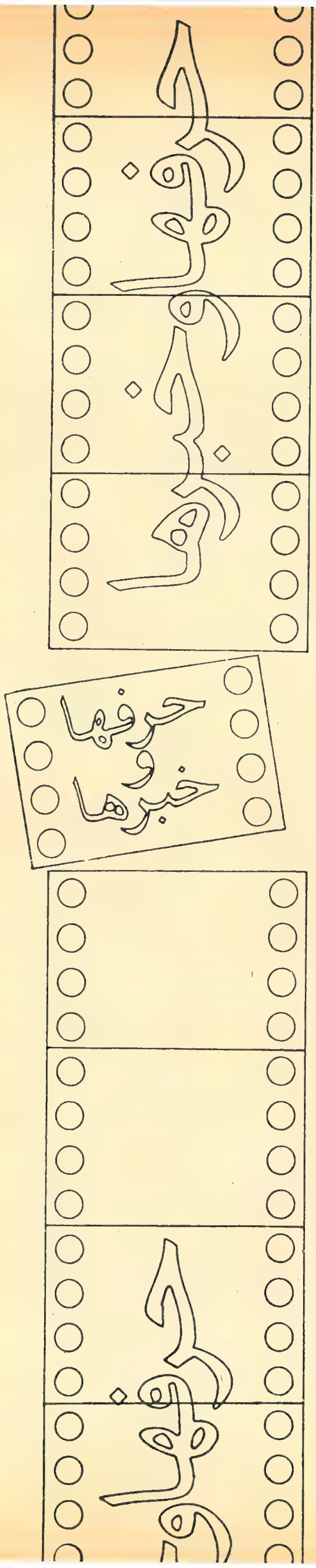
دفتری درسینما : از انتشارات دانشجویان دانشگاه‌صنعتی‌آریامهر ــ از این کتاب دوشماره منتشر شده است .

به‌شماره‌ی اول این‌کتاب دسترسی‌نداشتیم، در **شماره‌ی دوم** عنوان مقالات به شرح زیربوده است : بونوئل‌ــ سلاح ــ مطلبی درباره‌ی‌جوزف لوزی ــ نور در غیاب رنگ ــ گفتگویی با اریك رومر ــ تروفو ــ سینما در گفت‌وگویی باحسنعلی‌کوثر ــ یادداشتهایی برتلاطم‌زندگی ــ راز کیهان ــ دیده‌نان‌را بگو تا خواب نفریبد .

ضمیمه فیلم خــاك : نوشته‌ی **محمود دولت‌آبادی** ــ نویسنده‌ی داستان اوسنه‌ی بابا سبحان ــ درباره‌ی فیلم **خاك** و رابطه‌ی آن با داستان اصلی در ٤٤ صفحه .

سینمای کارل درایر نوشته‌ی : **تام میلن** ترجمه‌ی : **پرتو اشراق** ــ ۱۱۸ صفحه ــ قیمت ۲۰۰ ریال ــ انتشارات مروارید ــ سال ۱۳۵۳ لوئیس بونوئل . **نوشته‌ی فردی بوآش** ترجمه‌ی **اسلامیه** (این‌کتاب فقط فیلمهائی ازاصل کتاب را نقل می‌کندکه مربوط به‌نمایش آنها در جشن هنر هشتم میشود ــ بایك مقدمه و فیلموگرافی کامل لوئیس بونوئل) ــ ۳۰ ریال ــ انتشارات سازمان جشن هنر .

در شماره آینده تحلیل چندکتاب سینمایی و نقل قسمت‌های مهمی از ایــن کتاب‌ها را خواهید خواند .



سینما و رژیم تازه پرتقال

ازاواخر ماه آوریل سینماگران پرتقالی فعالیت جدیدی را در زمینه فیلمسازی شروع کرده‌اند ، تغییرات سیاسی این کشور در تمام زمینه‌ها تحولات بزرگــی بوجود آورده و معیارهــا و ضوابط گذشته را بکلی دگرگون کرده‌است . بهمین علت سینماگران این کشور میکوشند از آزادی بیان که بطور ناگهانــی نصیبشان شده ، نهایت استفاده را ببرند . در **بیست و پنجم آوریل گذشته بسیاری از دست‌اندرکاران** سینمای پرتقال دور یکدیگر گرد آمدند وکمیسیونی بنام‌کمیسیون «ضد فاشیست» تشکیل دادند تا بر علیه قوانین سانسور رژیم قبلی مبارزه کنند .

بسیاری از فیلمها که توسط رژیم قبلی نمایش آنها ممنوع شده بود درحکومت جدید پروانه نمایش گرفتند که از میان آنها میتوان **«زره‌دار پوتمکین»** اثر **آیزنشتین** و **«زمین در وحشت»** اثر **گلوبر روشا** و **« امیدواری »** اثر **آندره مالرو** را نام برد . با اینحال سینمای پرتقال هنوز با مسائل بسیاری روبروست کــه حکومت جدید باید راه حلهای مناسبی برای آنها پیدا کند . از جمله توسعه سینماهای **«هنر وتجربه»** واصلاح قوانین مربوط به تهیه‌ونمایش فیلم‌که تاکنون مشکل اساسی سینماگران پرتقالی بوده است .

برخورد کارگردان ومنتقد

سال گذشته در **ونیز** بجای فستیوالی که **هرساله دراین شهر** برگزار میگردید ، تعــدادی فیلم تحت عنوان **«روز سینما»** بنمایش درآمد. درایــن مراسم فیلم جدید **«الیوپتری»** بنام **«مالکیت دیگر یك سرقت بحساب نمی‌آید»** مورد بی‌مهری منتقدان قرار گرفت و همگی **باتفاق آنرا مورد حمله قراردادند. «الیوپتری»** که از این قضیه سخت عصبانی شده بود در گفتگوئی‌چنین‌اظهارداشت: **منتقدان روشنفکری هستندکه هیچگاه تحمل انتقاد ازخودرا ندارند»** بدنبال این اظهار نظر **الیوپتری** منتقدان را سخت مورد حمله قرار داده و آنان را بــه بی‌توجهی و نداشتن وجــدان حرفه‌ای متهم ساخت . اظهارات این کارگردان سخت بــر منتقدان ایتالیائی گران آمد و آنان را به پاسخگوئی واداشت . بطوریکه موضوع به تمام نشریات ایــن کشور کشیده شد و مباحث دامنه‌داری را باعث گردید . **الیوپتری** برعلیه یکی از منتقدان که خودداری از دیدن فیلم اورا به خوانندگان نشریه‌اش توصیه کرده بود، شکایتی تسلیم دادگاه کرد و دادگاه پس از بررسی موضوع بر علیه منتقد مزبور رای داد .

با اینحال سخنگوی مجمع منتقدان ایتالیائی اظهار داشت که **ما همچنان ندیدن این فیلم را بهخوانندگان خود توصیه خواهیم‌کرد. زیرا که تشخیص وتفکیک فیلم خوب ازفیلم بی‌ارزش وظیفه منتقد است. هیچ منتقدی تا بحال ازراه انتقاد فیلم ثروتمند نشده است باین دلیل که حفظ منافع تماشاگر را بر منافع تهیه کننده مقدم میدارد.**

جوائز دومین جشنواره فیلمسازان جوان منطقه آسیا

جایزه طلائی اتحادیه آسیائی رادیوتلویزیون ملی ایران همراه بایك هزار دلار جایزه نقدی برای بهترین فیلم به‌مفهوم مطلق به «آنسوی آتش» ساخته‌ی «کیانوش عیاری» ازایران.

جایزه طلائی رادیو تلویزیون ملی ایران همراه با پانصد دلار جایزه نقدی برای بهترین فیلم در رده‌ی حرفه‌ای به «جرس» از «کیومرث درم‌بخش» ازایران.

جایزه طلائی رادیو تلویزیون ملی ایران همراه با ۵۰۰ دلار جایزه نقدی برای بهترین فیلم در قسمت آماتور به «ناجور» ساخته‌ی «جان پاپادوپولوس» ازکشور استرالیا.

جایزه نقره‌ای رادیو تلویزیون ملی ایران همراه با ۵۰۰ دلار جایزه نقدی به‌فیلم مستند «بچه‌های کوین‌هن» ساخته‌ی «باری اسلون» ازکشور استرالیا.

جایزه نقره‌ای رادیو تلویزیون ملی ایران همراه با ۱۵۰۰ دلار جایزه نقدی به‌فیلم «کار کیه» از «محمد پیرام» محصول ایران.

جایزه نقره‌ای رادیو تلویزیون ملی ایران همراه با ۵۰۰ دلار جایزه نقدی به‌فیلم «ختنه» از «ناصر سنبلستانی» محصول ایران.

جایزه نقره‌ای رادیو تلویزیون ملی ایران همراه با ۵۰۰ دلار جایزه نقدی به‌فیلم «یکشنبه صبح» ساخته‌ی خانم «رابن مورفی» محصول استرالیا.

جایزه نقره‌ای رادیو تلویزیون ملی ایران همراه با ۵۰۰ دلار جایزه نقدی به‌فیلم «خانه ابری» از «ابراهیم حقیقی» محصول ایران.

علاوه برجوائز فوق، هیئت داوران فیلم‌های ذیل راشایسته دریافت دیپلم افتخار شناخت:

۱ ــ «این پیرمرد» ساخته «هونگ تاهی» محصول کره.

۲ ــ «یك زن» ساخته «سهیل خوری».

۳ ــ «واهمه» ساخته «حسن بنی‌هاشمی» محصول ایران.

٤ ــ «سکه» ساخته «فواد فرهمند پور» محصول ایران.

بررسی سینمای جدیدایران درسومین جشنواره

همانطوری که درشماره گذشته «سینما ۵۳» اشاره کردیم در جریان سومین جشنواره جهانی فیلم تهران بخش‌مهمی به «سینمای جدید ایران» اختصاص داده شده تا با استفاده از موقعیت گروه کثیری از سینماگران و منتقدان وهم‌چنین خریداران فیلم از سراسر جهان، کوششهای سینمائی ایران و تنوع چشمگیر سبکها ومضامین آنها شناسانده شود. اشاره کردیم که از ٢٤ فیلم بلند داستانی برای‌نمایش دراین بخش رسماً دعوت بعمل آمده (اسامی این فیلم‌ها درشماره گذشته ذکر شده است) و اضافه شده بود که تعدادی فیلم‌های کوتاه نیز برای نمایش قبل از هر فیلم بلند انتخاب خواهد شد. فیلمهای کوتاه مدتی که برای نمایش در بخش بررسی سینمای جدید ایران رسماً دعوت بعمل آمده است، اینهاست:

سفر (بهرام بیضائی) سیاه و سفید (سهراب شهید ثالث) سوء تفاهم ــ آقای هیولا و شهر خاکستری (فرشید مثقالی) نان و کوچه (عباس کیا رستمی) یك نقطه سبز ــ آنکه خیال بافت و آن‌که عمل کرد (مرتضی ممیز) گلباران ــ من آنم که (علی‌اکبر صادقی) استقلال (نادری) زمین بازی بابوش (نورالدین زرین كلك) رهائی ــ باد جن (ناصر تقوائی).

ستون شکسته ــ شقایق سوزان (هوشنگ شفتی) ریتم ــ مسجد جامع ــ ادیان (منوچهر طیاب) حاج المصورالملکی ــ دیوار هیاهو (خسرو سینائی) مسئله ــ پرندگان مهاجر (بهرام ری‌پور) ندامتگاه (کامران شیردل) يك آتش ــ موج ــ مرجان، خارا (ابراهیم گلستان) خانه سیاه است (فروغ فرخزاد) گود مقدس (هژیر داریوش) طلوع جدی (فاروقی‌قاجار) نیشدارو (منوچهر انور) پ مثل پلیکان، یا ضامن آهو (پرویز کیمیاوی).

این فیلم‌ها و هم‌چنین بیست‌وچهار فیلم بلند درصورتی در بخش «بررسی سینمای جدید ایران» طی جشنواره سوم به نمایش درمی‌آیند که اولاً به یکی از زبانهای انگلیسی یا فرانسه زیرنویس شده باشد، دوماً کپی فیلم‌ها تا هشت مهرماه به دفترجشنواره ارسال‌گردد وسوماً تهیه کننده فیلم با شرکت آن در جشنواره موافق باشد (این شرط در شماره گذشته متأسفانه به اشتباه حذف شده بود.)

سالروز تولد «گروچو مارکس»

به‌مناسبت هشتادوسومین‌سال‌تولد «گروچو مارکس» ضیافت بزرگی درلوس‌آنجلس ترتیب یافت. دراین ضیافت خبر نمایش مجدد فیلم Animal Crackers اعلام‌گردید. این فیلم درسال ۱۹۳۰ تهیه ونمایش آن ازسال ۱۹۵٦ درآمریکا ممنوع بود.



سهراب شهید ثالث (عکس ازممیز)

شهید ثالث وفیلم مشترك ایران و آلمان

بدنبال موفقیت دومین ساخته‌ی طویل (سهراب شهید ثالث) «طبیعت بیجان» در فستیوال اخیربرلین، سینماگران‌آلمانی‌وفرانسه طی قراردادی باشهید ثالث، پروژه تهیه دوفیلم راکه بصورت مشترك با همکاری ایران ساخته میشود، به شهید ثالث پیشنهادکرده‌اندکه مورد توافق وی قرارگرفته است.

کانون سینماگران‌پیشرو درتهیه اثرنخست که محصول مشترك ایران‌وآلمان است سرمایه ـ گذاری می‌کند و «پرویز صیاد» ازجانب‌کانون سینماگران پیشرو این قرارداد را امضاءکرد.

فیلم نخست «درغربت» نام دارد ودراطراف زندگی یك‌کارگر ترك درآلمان غربی است.

«طبیعت بیجان» درفستیوال برلین

نقل ازروزنامه آساهی چاپ ژاپن - مورخ ۲۳ جولای ۱۹۷٤ - نوشته ایواساکی

فیلم مؤثر «طبیعت بیجان» محصول ایران، يك اثر قابل ملاحظه.... این کارگردان‌ایرانی مرا بیاد«اوزو» میاندازد.....

■ ما مردم ژاپن غالباً فکر می‌کنیم‌که درجریان وسائل ارتباط جمعی دنیا قرار داریم. مثلاً درمورد فیلمها، مردم ژاپن فکرمی‌کنند

昭和49年（1974年）7月23日　火曜日　朝日新聞

若い国　若い映画
ベルリン映画祭に参加して
〈上〉
○岩崎昶


「静かな生活」を撮った
イランのサレス監督

日本に住んでいるわれわれの大きな錯覚の一つは、われわれが世界の情報によく通じているという考えである。映画を例にとってみても、日本人が知っているのはもっぱらアメリカ映画で、そのほかに盲点が無数にある。外国に旅してみるたびにこれを痛感するが、こんどベルリン映画祭に審査員として参加し、二週間の間に何十本という各国映画を見る機会を得て、ひとしおその思いを深くした。世界いたるところの国々で、日本人の知らぬ間に、いろいろの映画的動向があり、それはすでに一つの力強い胎動となって脈打っていた。日本人も間もなくそのことを知らなければならないだろう。

意欲的な途上国作品
「静かな生活」（イラン）に感動

映画的先進国といわれる国々の多くが、主題の喪失になやみ、低迷と苦しい模索をつづけている一方で、途上国——映画的に——と見られている諸国に、私はめざましいといっていい意外な進展と意欲とを発見し、自分の不明をはずかしくさえ思った。イラン、フィンランド、アルゼンチンなどがその筆頭であった。

まず「静かな生活」（イラン）を私は思い出す。現代イランの僻遠（へきえん）の地方を走る鉄道、日にたぶん三、四回しか列車が来ない。老踏切番が錆（さ）びついた滑車をギイギイ回して遮（しゃ）断機を下ろし、列車が通り過ぎるとまたそれを巻きあげ、単線の軌条にそってゆっくりと番小屋まで歩いていき、固い木のベッドに横になる。カメラはその一部始終を瞬時のわき目もふらずに据えっぱなしでエンエンと撮影する。ショットを変えて間を省略するなんてことをしない。老人が家に帰ってお茶を一杯と所望すると、老妻がやおら立ち上がってサモワール風の湯沸かしからコップに注ぎ戻ってきて、老人が湯気を吹きながら口に含むまでのまるでスローモーション撮影のような悠長（ゆうちょう）な顛末（てんまつ）を平然とうつす。

こいつは大変なことになった、この監督は映画のつくり方を知らないんじゃないか、と思う。よし、こうなったら根くらべだ、とハラをきめて、スクリーンに見入っているうちに、待てよ、この監督大変な監督なんだ、と思えてくる。ソーラブ・シャヒド＝サレスというこの若い監督は、委細かまわず、なおもこの変哲もない老夫婦が晩飯を食べ、ふとんを敷き、電気を消して寝るのをまばたきもしないで見つめる。日常普通の平凡な瑣事（さじ）こそ人生の一大事なのだ、という絶対の確信を抱いている。

事件らしい事件は何一つ起こらない。翌日、遠い町の兵営から息子が帰ってきて、その外套（がいとう）のボタンが一つとれている。老母はそれをつくろうために糸を手にするが、衰えた視力で針のメドを通すことはどうやらラクダを通すより至難のわざで、糸の先端を唇（くちびる）で細めて何度針の穴にあてがってもくぐらない。老母はそのたびにまた糸をとがらせて試みる。千人の観客が息をひそめ、眸（ひとみ）を凝らして、この微小な試みを注目する。五分いや十分もかかったような気がする長いシーンの終わりにやっとのことで糸が通ると、満場の拍手なのであった。一本の針と一筋の糸との出会いに、これほどの息づまる冒険があるのだと、作者は新しい映画論を観客の通念に突きつける。

「静かな生活」それはまた「静物画」と読んでもいい題名であるが、この若いイラン人はそういう冷静さとしかも温かい心をもって、勤続三十三年の老踏切番の生活とまた失職とを描き切った。私は小津安二郎を連想した。しかし、これは小津芸術よりもっときびしい形式で一貫している——もっとうまいとはいえないにしても。（映画評論家）

« ز . بنیادی » درصحنه‌ای ازفیلم طبیعت بیجان



که دراین مورد خیلی چیزها میدانند ، گرچه آنچه آنها ازسینما اطلاع دارند ، بیشتر درمورد فیلم‌های آمریکائی است . دراین مورد تعداد زیادی نقطه ابهام برای مردم ژاپن وجود دارد . هرموقع‌که ازکشورم خارج میشوم ، بطور زیرکانه‌ای اشتباه واغفال ژاپنی‌ها را درمورد وسایل ارتباط جمعی احساس‌می‌کنم . این‌بار نیز طی دوهفته‌که دربرلین بودم ، این مورد را بشدت احساس‌کردم .

من بعنوان یك ژوری به فستیوال فیلم برلین دعوت شدم وطی این مدت این فرصت را بدست آوردم‌که تعداد زیادی فیلم ازکشورهای مختلف جهان‌را ببینم . من‌متوجه‌شده‌ام که‌تحرکی درصنعت سینما ، بدون‌اینکه ژاپنی‌ها توجه داشته باشند ، بوجود آمده ، حقیقتی‌که آنها باید بزودی آنرا تمیز بدهند .

کشورهای توسعه یافته اکنون مسیر وراه خودرا درزمینه صنعت سینما یافته‌اند وازطرف دیگر کشورهـــای درحال توسعه دیگری چون ایران ، فنلاند وآرژانتین‌پیشرفت‌قابل‌ملاحظه‌ای از خود نشان میدهند و در مسیر صنعت سینما می‌افتند .

من فیلم «طبیعت بیجان» محصول ایران راکه به‌فستیوال عرضه شده‌بود ، بخاطرمیآورم . فیلم نمایانگر ایران امروز است ، خط راه‌آهن تا دورترین نقطه ایران‌کشانده شده . هرروز سه یا چهار بار قطار باین نقطه میآید ومیرود . پیرمردی را می‌بینیم‌که سوزنبان قطار است . هربارکه قطارمیرود ، پیرمرد خطهای زنگ‌زده وبالارونده را با صداهای دلخراشی قطع می‌کند وبعد آنرا به خط دیگری می‌غلطاند و وصل می‌کند. بعد ازاینکار، به‌آهستگی‌ازکنار ریلهای راه‌آهن میگذرد تا به اطاقك نگهبانی برسد ودر آنجا روی تخت‌خواب چوبی و زمخت خود می‌خوابد .

این جریان عادی زندگی روزانه اوست . فیلمبردار چشمانش‌را برروی جزئیات میخکوب می‌کند . او بدون اینکه چیزی را حذف‌کند ، فیلمبرداری می‌کند . وقتی پیرمرد بخانه‌اش میرسد، ازهمسرش درخواست می‌کندکه باو یك فنجان چای بدهد . همسرش به‌آرامی بلند میشود وچای را ازسماور توی فنجان میریزد وبدست او میدهد . پیرمرد چائیش را فوت می‌کند وبعد میخورد . فیلمبردار موقعیت صحنه را با یك ضرب آهسته فیلمبرداری می‌کند ، گوئی دارد یك فیلم اسلوموشن میگیرد . . . . .

همچنانکه فیلم‌رانگاه میکردم، به‌کارگردان آن‌که احتمال‌داشت نداند چگونه یك فیلم ساخته میشود فکرمیکردم . بعد بدقت هرصحنه ازفیلم را مورد بررسی قرار دادم وبتدریج فکرم را درباره‌کارگردانش عوض‌کردم ودریافتم‌که او احتمال دارد کارگردان بزرگی باشد . آقای سهراب شهید ثالث‌کارگردان جوان این فیلم بطور اشتیاق‌آمیزی حتی جزئیات فیلمش را مورد بررسی دقیق قرار داده بود .

زوج پیرشام خودرا میخورند ومیخوابند. چراغ خاموش میشود . آقای ثالث معتقد است که درآمد ناچیز روزانه مرد برای چنین زندگی مهمترین عامل بشمار میرود . اتفاقی درسرتاسر فیلم بوقوع نمی‌پیوندد .

روز بعد پسرشان‌که خدمت سربازیش را تمام‌کرده ، ازشهرمی‌آید. مادرش متوجه میشود که یکی از دکمه‌های کت پسرش‌کنده شده است . پیرزن سعی میکندکه یك تکه نخ را ازسوراخ سوزن بگذراندتا دکمه‌کت اورا بدوزد . چندین بار سعی می‌کند ، اما بخوبی نمی‌تواند این‌کاررا

انجام بدهد ، چون چشمانش ضعیف شده‌اند . او نخ را نازك می‌كند تا بلكه بتواند آنرا به‌آسانی ازسوزن ردكند . تماشاگران درحالیكه نفس‌هایشان را درسینه حبس كرده‌اند ، حواس‌خودرا روی هرحركت او متمركز می‌كنند وناظرتلاش او می‌شوند .

من اینطور حس كردم‌كه هرحركت او درحدود ۵ یا ۱۰ دقیقه طول‌كشید تا آن‌كه سرانجام نخ را ازسوزن ردكرد . دراین لحظه تماشاگران‌كف ممتدی زدند واین آخرین صحنه ازاین فیلم بود .

كارگردان دراین فیلم خاطرنشان ساخت كه علیرغم یك سوزن و نخ صِرف ، حادثه‌ئی درفیلم نمایان است . این فیلم «طبیعت بیجان» می‌تواند «طبیعت آرام» نیز نام بگیرد . این كارگردان جوان خطوط زندگی این پیرمرد را بعنوان یك سوزنبان‌كه ۳۳ سال است‌كار می‌كند و نیز زندگی‌اورا پس‌از بازنشسته‌شدن، باآرامش وقلبی‌گرم ترسیم می‌كند .

این كارگردان ایرانی مرا بیاد «یاسوشیرو اوزو» می‌اندازد . كار آقای شهید ثالث بسی محكم‌تر واستوارتر ازهنر «اوزو» ست ، اما بخوبی‌كارهای «اوزو» نیست .

نقل ازروزنامه آساهی – چاپ ژاپن – نوشته ایواساكی

جشنواره ششم سینمای آزاد

ششمین جشنواره سینمای آزاد مهرماه سال جاری درآمفی‌تئاترمدرسه عالی تلویزیون‌وسینما برگزار خواهد شد .

هدف این جشنواره «تأیید وگسترش‌سینمای آماتور» وكمك به‌سازندگان فیلم‌های هشت میلیمتری وایجاد اشتیاق وتوجه مردم به‌كار فیلمسازی آماتور است .

این دوره جشنواره ، فیلم‌هارا تاآخر شهریورماه می‌پذیرد وسپس ازنظر یك كمیته انتخاب گذرانده وبه‌هیئت داوران عرضه خواهد كرد وهیئت داوران دیپلم افتخار همراه با ده هزار ریال جایزه نقدی به‌بهترین فیلم مستند ـ بهترین فیلم نقاشی متحرك (انیمشن) بهترین فیلم ازفیلمسازان مبتدی وبهترین فیلم تجربی اهدا خواهند نمود .

هیچكاك و فیلم تازه

سیزدهم ماه اوت گذشته آلفرد هیچكاك هفتاد و پنجمین سالروز تولد خودرا دركنار دوستانش جشن‌گرفت . وی فیلم تازه‌ای دردست ساختن دارد بنام «پأس»‌كه سناریوی آنرا «ارنست لهمان» (سناریست : تعقیب خطرناك) نوشته است .

مبحثی در اقتصاد سینما

تهیه وتوزیع ونمایش‌فیلم درفرانسه

الف ـ بازار داخلی

۱ ـ تقاضا : فرانسه ازنظر تعداد تماشاگر درجهان مقام سیزدهم را دارد . مقام اول ازآن اتحاد جماهیرشوروی است . بعد ازاین‌كشور به ترتیب كشورهـای بلغارستان ، مجارستان ، استرالیا ، زلاند جدید ، ایتالیا ، اسرائیل ، لبنان ، هنگ‌كنگ ، كانادا و ایالات متحده امریكا قرار دارند .

بحران اقتصادی جهان‌كه ازسال ۱۹۲۹ صنایع‌كلیه‌كشورها را بخطر انداخته بود ، در سینما با ظهور ناطق تاحدودی تعدیل یافت . با پیدایش جنگ جهانی دوم سینما رونق ازدست رفته خودرا مجدداً بازیافت وتعداد تماشاگران دركلیه‌كشورها روبفزونی گذاشت . میتوان‌گفت كه سینما درزمان جنگ جهانی دوم بصورت یگانه تفریح مردم درآمد . پولی‌كه تماشاگر صرف دیدن‌فیلم میكرد ، به‌اقتصادكشورها حیات تازه‌ای بخشید . بعد ازجنگ بحران اقتصادی سینما دوباره ظاهر گردید ودرطول‌سالهای۱۹۵۰ تا ۱۹۵۳ درآمریكا به نقطه اوج رسید ومطابق معمول با چند سال تأخیر این بحران به سینمای فرانسه نیز راه یافت . ازسال ۱۹۵٤ تا ۱۹۵۸ تعداد تماشاگران سینما مرتباً روبه‌كاهش بود . منتهی با سرعت‌كمتری . درسال ۱۹۶۰ بحران سرانجام درایالات متحده متوقف شد . واین بدلیل پیدایش درایوین‌ها ووسایل مدرن نمایش وسالنهای مجهز ، پرده‌هـای عریض ازقبیل سینماسكوپ وهفتاد میلیمتری وغیره بود . اما دراروپا بحران با سرعت بیشتری ادامه داشت .

رویهمرفته سینمای جهان درطول بیست سال پنجاه درصدازتماشاگران‌خودرا ازدست‌داد.

دراین میان سینمای انگلستان بیش ازهمه لطمه دید وهشتادوپنج درصدازتعدادتماشاگرانش كاسته شد. این رقم درآلمان به‌هفتادوپنج درصد ودرایتالیا به سی‌ویك درصد رسید . درفرانسه تعداد تماشاگران درسال ۱۹۵۷ ، ٤۱۱۶۰۰۰۰۰ نفر بود . این رقم درسال ۱۹۶۷ به نصف تقلیل یافت . درآمریكا تعداد تماشاگران فیلم ازسال ۱۹۶۶ مرتباً حدود سه درصد افزایش یافته است.

جك والنتی رئیس اتحادیه مجامع تهیه‌كنندگان فیلم اظهار امیدواری‌كرده‌است‌كه تاسال ۱۹۷۵ تماشاگران فیلم تا چهل درصد افزایش یابند . وی افزایش نسل جوان، بالارفتن سطح فرهنگ عمومی وتوسعه تلویزیون را پایه واساس این خوشبینی قرار داده است . ازسال ۱۹۶۷ در انگلستان واز ۱۹۶۸ درفرانسه تعداد تماشاگران فیلم بتدریج روبه‌فزونی‌گذاشت . باید گفت‌كه درفرانسه مسائل سیاسی ، اعتصابات وكمبودمواد سوختی در ازدیاد تماشاگران بی‌تأثیر نبوده‌است.

در یك نظرخواهی از دانش‌آمـوزان و دانشجویان بالای پانزده سال ودرمقابل سئوال «آیا به سینما میروید» شصت‌ویك درصد جواب مثبت وسی‌ونه درصد جواب منفی داده‌اند .

دراین نظرخواهی معلوم شد مردان بیش اززنان به سینما میروند . همین‌طور جوانهائی كه پانزده تا بیست وچهار سال دارند بیش‌ازسایر طبقات ، سكنه شهرهای بزرگ بیش ازدهات وشهرهای‌كوچك ، طبقه بورژوا بیش ازطبقه كارگروقت‌خودرا درسالنهای سینما میگذرانند.

درمقابل سئوال « آیـا قبلاً به سینما میرفته‌اید ؟ » هفتاد وپنج درصد پاسخ مثبت داده‌اند .

ازاین عده سئوال شده است : «چرا دیگر به سینما نمیروید ؟» بیست وسه درصد جواب داده‌اند : «تفریحات دیگررا ترجیح میدهم» ، بیست‌وچهار درصد جواب‌داده‌اند: «وقت‌ندارم» هیجده درصد جواب داده‌اند: «پولش‌را ندارم» وپانزده درصد جواب داده‌اند : «از تلویزیون استفاده میكنم» .

كاهش تعداد تماشاگران سینما تنها بخاطر وجود تلویزیون نیست . بهمان اندازه‌كه با بالا رفتن قیمتها ، بهای مواد غذائی نیز بالا میرود ، خانواده‌ها به ناچار برای جبران‌كمبود بودجه ، ازمخارج غیرضروری اوقات فراغت خودكاسته یا بكلی آن را حذف می‌كنند . درفرانسه سینما درمیان وسایل تفریح اوقات فراغت مقام ششم را داراست . مقام اول ازآن خرید اتومبیل ویا رفتن به تعطیلات می‌باشد . حتی مخارج نگهداری ازگل‌وگیاه ودرست‌كردن باغچه برای فرانسویان ضروری‌تر ازسینما رفتن است .

۲ ـ عرضه : برای تماشاگر سینما رفتن یعنی خرید بلیط ودیدن‌فیلم دریك سالن . تعیین بهای بلیط سالنهای سینما را دولت برعهده دارد. برای این منظور آئین‌نامه‌ای وجود داردكه دارای ۲۵۹ ماده است . طبق مواد این آئین‌نامه بلیط سینما با توجه به سطح زندگی متوسط در فرانسه تعیین میشود . سالیان درازبهای بلیط سینما درفرانسه نسبت به سایركشورها ونسبت به مخارج تهیه فیلم ، درسطح پائین قرار داشت . درسال ۱۹۶۲ بعلت بحرانی‌كه سینما باآن‌روبرو بود ، تعیین‌بهای‌بلیط سینمابطورموقت به سینماها

واگذار گردید. درسال ۱۹۶۰ بهای بلیط سینما بطورمتوسط یك فرانك وهشتادونه سانتیم بود، این رقم درسال ۱۹۶۷ به چهار فرانك ونوزده سانتیم رسید ومرتباً نیز درحال افزایش است. با اینحال سینما هنوز ارزانترین وسیله تفریح است. درسال حدود ۳۶۶ میلیون تماشاگر درسراسر جهان در ۲۳۰۰۰۰ سالن سینما به تماشای فیلم می‌نشینند. فرانسه حدود ۵۰۰۰ سالن سینما دارد وحدود ۱۰۰ فیلم نیز سالیانه تولید میکند. بسیاری‌ازسالنهای سینما درفرانسه درطول سالهای اخیر تبدیل به سوپرمارکت یا گاراژ شده‌اند.

درانگلستان افزایش‌قیمت زمین‌های‌شهری باعث تخریب سالنهای سینما وتبدیل آنها به ساختمانهای مسکونی شده است. دربسیاری از شهرهای بزرگ نظیربروکسل، پاریس، مارسی، لندن ولیورپول سالنهای بزرگ سینما را تخریب وازهریك ازآنها چند سالن‌کوچك ساخته‌اند.

در فرانسه نیز مثل بسیاری ازکشورها سالنهای سینما اکثراً درشهرهای بزرگ قرار دارند.

چهل درصد درآمد فیلمها درفرانسه از سینماهای پاریس وحومه آن تأمین میگردد. درامر تهیه ونمایش فیلم بیشترین سرمایه به‌ایجاد سالنهای سینما اختصاص داده شده‌است. بهمین جهت سرنوشت فیلمها نیز درمرحله نمایش و چگونگی عرضه آن تعیین میگردد. درسراسر فرانسه فیلمها ابتدا دریك سری ازسینماها بطور انحصاری به نمایش درمی‌آیند و سپس آماده نمایش وپخش عمومی میگردند. صاحبان سینما عقیده دارند امروز تماشاگر علاوه برانتخاب فیلم، سالن سینما را نیز قبلاً انتخاب میکند.

سینمای‌امروز دیگرتنها یك تفریح عمومی نیست. بلکه یك هنرعمومی نیز بحساب می‌آید. پیدایش سالنهای هنر وتجربه در فرانسه دلیل برآنست‌که سینما به عنوان یك هنر انتزاعی ازطرف تماشاگران پذیرفته شده است. صاحبان سالنهای‌کوچك ترجیح میدهند بانمایش‌فیلمهای هنری، مشتریان خاص خودرا داشته باشند وکمبود درآمد خودرا ازطریق فروش بستنی وشکلات جبران‌کنند. بطورمتوسط درسال ۳۰۰۰ فیلم درفرانسه بنمایش درمی‌آیدکه یك سوم آنها ازمحصولات سینمای فرانسه است. ازاین تعداد تنها ۳۵۰ فیلم برای نخستین‌بار روی‌پرده میآید که باز یك سوم آن به سینمای فرانسه اختصاص دارد. خوشبختانه نیمی ازدرآمد سینماها ازهمین یك سوم تأمین میگردد.

ازسال ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۰ درآمد فیلمهای آمریکائی وفرانسوی درفرانسه برابر بود ولی اکنون بیشترین درآمد درمیان‌کشورها ازآن فرانسه است. درمیان فیلمهای خارجی دردرجه اول فیلمهای آمریکائی وبعد ایتالیائی بیشترین درآمد را دارا هستند.

ب – بازار خارجی

۱ – لزوم صادرات: بنابرآنچه گفته شد، تماشاگر فرانسوی فیلم فرانسوی را ترجیح میدهد. اما چگونه میتوان ازنظر اقتصادی این سینما را روی پای خود نگه داشت؟ چون تنها تماشاگر فرانسوی برای تأمین نیازهای مادی‌این سینماکافی‌نیست. درفرانسه فیلمی‌که بابودجه‌ای کمتر از دومیلیون فرانك ساخته شود، بازار **داخلی به تنهائی از عهده برگشت هزینه آن** برمی‌آید. فیلمی با بالای دومیلیون‌فرانك هزینه بایدلااقل‌پنجاه درصدازهزینه خودرا ازبازارهای خارجی تأمین‌کند. اکثرکشورهائی‌که با این مسئله روبرو هستند، سینمای خودرا بوسایل گوناگون تحت حمایت‌قرارداده ودر درجه اول ورود فیلمهای خارجی را محدودکرده‌اند. در فرانسه هرسالن مجبور است لااقل پنج هفته از هرفصل را بنمایش فیلمهای فرانسوی بپردازد. درسایرکشورها نیز قوانینی برای حمایت از محصولات داخلی‌درمقابل‌هجوم فیلمهای‌خارجی (بخصوص‌امریکائی) وضع‌کرده‌اند. فیلم‌سینمائی یك محصول صادراتی ایده‌آل است.

یك فیلم سینمائی از نظر مادی (چند حلقه پلیکول) بخودی‌خود ارزش زیادی‌ندارد. تمام ارزش یك فیلم به هنگام نمایش آن ظاهر میگردد. بنابراین میتوان‌آنرا به‌آسانی‌بهرکجای دنیا فرستاد. مسئله مهم درصادرات فیلم، مسئله فروش ونمایش آن است. علاوه برآن فیلم سینمائی‌کالائی است‌که صرفنظر از ارزشهای تجارتی، دارای ارزشهای معنوی وحیثیتی‌برای کشور صادرکننده نیز می‌باشد.

درمبارزه پی‌گیر ایده‌ئولوژیها، فیلم همواره یك صلاح مؤثر وبرنده بوده است. امروزه نفوذ سیاسی بسیاری ازکشورها را در جهان میتوان ازمقدار فیلمی‌که سالیانه صادر می‌کنند، اندازه‌گیری‌کرد.

۲ – مقدار صادرات: بدون مبالغه میتوان **گفت‌که افزایش حجم صادرات در طول ده سال** اخیر سینمای فرانسه را از ورشکستگی نجات داده است. درسال ۱۹۵۳ رقم فروش فیلمهای فرانسوی به‌کشورهای خارج فقط بیست میلیون فرانك بود. این رقم درسال ۱۹۶۷ به هشتاد ویکمیلیون فرانك رسید. ازاینجا بودکه دولت وتهیه‌کنندگان به اهمیت صادرات فیلم بعنوان یك‌کالای تجاری ودرعین‌حال فرهنگی پی‌بردند و باشتراك اقدام به تأسیس یك‌کانون تبلیغاتی کردندکه اونیفرانس فیلم نام‌گرفت.

وظیفه این‌کانون شناساندن سینمای فرانسه ومحصولات‌آن به جهانیان ازطریق چاپ‌وتوزیع بروشور، کاتالوك وبرگزاری مراسم‌گوناگون سینمائی می‌باشد.

۳ – بازارهای مهم خارجی: طبیعی است که مهمترین بازار خارجی فیلمهای فرانسوی به‌کشورهای فرانسوی زبان مثل بلژیك وسوئیس تعلق دارد. بعدازاین دوکشورمیتوان‌کشورهای آفریقائی تحت نفوذ فرهنگ وزبان فرانسه، لوکزامبورك، کانادا و هائیتی را نام برد. بزرگترین رقیب فیلمهای فرانسوی را دراین کشورها، فیلمهای محلی وفیلمهای آمریکائی تشکیل میدهند. درمیان کشورهای اروپائی آلمان فدرال بهترین مشتری فیلمهای فرانسوی است. ده تا بیست درصد صادرات سینمای فرانسه سالیانه به‌کشور آلمان تعلق میگیرد. کشورهای ایتالیا واسپانیاکه ازطریق‌تهیه محصولات مشترك **با هنرپیشه‌های فرانسوی آشنا شده‌اند، هرساله** تعدادی ازمحصولات سینمای ما را خریداری می‌کنند. ولی سینمای ملی‌این‌کشورها به‌فیلمهای فرانسوی فرصت خودنمائی نمیدهد.

سینمای فرانسه همچنین در خاور میانه، خاوردور، آمریکای لاتین واروپای مرکزی بازار فروش نسبتاً گسترده‌ای دارد. تنها مشکل دراین مناطق محصولات سینمای ملی وتوزیع‌کنندگان منطقه‌ای هستند. منظورکشورهائی است‌که محصولات خودرا مطابق سلیقه و با زبان ساکنین یك منطقه معین میسازند. مثل مصرکه کشورهای عرب را دراختیار دارد وهندوستان وژاپن‌که درمنطقه جنوب شرقی آسیا وشوروی که دراروپای شرقی ومکزیك وآرژانتین‌که در آمریکای لاتین بازارهارا تحت‌اختیار گرفته‌اند. با اینحال سینمای فرانسه درطول سالهای اخیر درژاپن وآمریکای لاتین موفقیت چشمگیری داشته است.

سالیان دراز نفوذ به بازارهای سینمائی آنگلوساکسون برای فیلمهای فرانسوی امری مشکل وتقریباً محال بود. ولی بعد ازبحرانی‌که گریبانگیر هالیوود گردید این‌کار رفته رفته عملی‌گردید. ابتدا فیلمها بصورت زیرنویس‌شده وسپس دوبله انگلیسی به‌بازارهای‌آنگلوساکسون راه یافتند.

درحال حاضرآمریکائیها بهترین مشتریان فیلمهای‌فرانسوی هستند ودراین‌موردآلمانیها را درمرتبه دوم قرارداده‌اند. البته‌فیلمهای‌فرانسوی هیچگاه نخواهند توانست‌به‌تلویزیون‌های‌آمریکا راه یابند، ولی راه یافتن به بازار وسیعی چون بازار آمریکا برای سینمای فرانسه موفقیت بزرگی بحساب می‌آید چون تنها شانس بقای سینمای فرانسه نیز درراه‌یابی به بازارهای‌بزرگ جهان است.

ج – توزیع فیلمها

۱ – پخش‌کننده: درزمان پیدایش سینما،

فیلمها مستقیماً به صاحبان سینماها فروخته میشدند. ازسال ۱۹۰۶ موضوع کرایه فیلمها پیش آمد وازآن تاریخ فروش فیلم دربازار داخلی بکلی متروك شد وتهیه‌کنندگان فیلمهای خودرا فقط بکشورهای خارجی فروختند. برای تهیه‌کننده تقریباً امکان ندارد بتواند فیلم خودرا مستقلاً به نمایش درآورد. درنتیجه احتیاج به واسطه‌ای دارد که فیلم او را در شرایط مناسب درسراسر کشور به تماشاگران عرضه نماید. این واسطه‌که دراقتصاد سینما «پخش‌کننده» نامیده میشود درواقع کارش بازاریابی محصولات سینمائی است. درسال ۱۹۶۷ درسراسر فرانسه ۲۱ پخش فیلم وجود داشت‌که دوازده تای آن فرانسوی ونه تای آن انگلیسی – آمریکائی بودند. این ارقام درطول سالهای اخیر درحال نوسان بوده‌اند ولی هرگز ازقدرت ونفوذ پخش‌کنندگان کاسته نشده وحتی دولت نیز آنان را برسمیت شناخته است.

۲ – **عرضه فیلم**: عرضه فیلم درآغاز یك مسئله کاملاً تکنیکی است. باید به اندازه احتیاج ازروی نگاتیف فیلم، کپی تهیه کرد. معمولاً مخارج تهیه کپی را پخش‌کننده می‌پردازد. همچنین بهنگام نمایش کپی‌ها مسئول حفاظت واحیاناً ترمیم آنها می‌باشد. درمورد فیلمهای خارجی نیز پخش‌کننده موظف به زیرنویس یا دوبله‌کردن فیلم است. بطورمتوسط درفرانسه ازهرفیلم ۲۵ کپی تهیه میشود (درآمریکا این رقم به ۳۰۰ میرسد).

وقتی کپی‌ها آماده شد، پخش‌کننده شروع به تبلیغ درباره فیلم میکند ودراین راه ازوسایل ارتباط جمعی بخصوص مطبوعات استفاده فراوان می‌برد. تعیین نحوه انتخاب فیلم ازطرف تماشاگر بطور قاطع‌کاری مشکل است. درسال ۱۹۶۵ مرکز ملی سینمای فرانسه دریك نظرخواهی درباره طرز انتخاب فیلم به این نتیجه رسید:

۴۷ درصد از تماشاگران بخاطر نام هنرپیشگان بتماشای فیلم میروند.

۱۱ درصدفیلمهای کارگردانان دلخواهشان را انتخاب میکنند.

۳۹ درصد ازروی اسم فیلم به سینمامیروند.

۶۲ درصد ازطریق تماشای آنونس تصمیم بدیدن فیلم میگیرند.

۳۹ درصد به توصیه دیگران روانه سینما میشوند.

۷ درصد با راهنمائی مطبوعات ومنتقدان به دیدن فیلم میروند.

۷ درصد فیلمهائی راکه درفستیوالها موفق باخذ جایزه شده‌اند انتخاب وتماشا میکنند.

ازاین نظرخواهی نتیجه میگیریم که ۶۹ درصد ازتماشاگران قبلاً فیلم موردنظررا انتخاب وسپس ازآن دیدن میکنند. بنابراین می‌بینیم که تبلیغات درباره فیلم چه نقش مهمی دربازاریابی بازی میکند.

د – نمایش فیلم

۱ – **نمایش**: شرایط دیدن فیلم برای تماشاگر بطور ناخودآگاه روی قضاوت وی درباره فیلم اثر میگذارد. برخی ازصاحبان سینماها‌که به اهلیت وحساسیت شغل خود پی برده‌اند، حیثیت وپرستیژ سینمای خودرا هرگز فدای منافع آنی و زودگذر نمی‌نمایند. درعوض برخی‌که برای این مطلب اهمیتی قایل نیستند فیلمها را درشرایطی به نمایش میگذارندکه تماشاگر ناراضی وعصبانی سینمارا ترك میکند. خوشبختانه درقانون حمایت ازمؤلفین این مطلب پیش‌بینی شده ونمایش‌دهنده را مجبور میسازد به فیلم به عنوان یك اثر هنری احترام بگذارد.

سیستم نمایش فیلم در اکران اول که سالیان دراز ازطرف پخش‌کنندگان اعمال شده، رفته رفته اهمیت خودرا ازدست میدهد وهم‌اکنون بسیاری ازپخش‌کنندگان ترجیح میدهندفیلمهای خودرا یکباره درسراسر کشور ودرتعداد زیادی سالن بنمایش درآورند. گرچه این امر احتیاج به تعداد بیشتری کپی دارد وازاین طریق پخش‌کننده مخارج بیشتری را متحمل میگردد.

ولی درعوض مخارج تبلیغات اکرانهای بعدی را صرفه‌جوئی‌کرده وازآن‌گذشته درمدت کمتری به سود حاصله ازنمایش فیلم وبرگشت سرمایه میرسد. هم‌اکنون فیلمهای فرانسوی هشتاد درصد ازفروش خودرا درنخستین سال نمایش، سیزده درصد را درسال دوم وچهارونیم درصد را درسال سوم بدست می‌آورند.

بمنظورمجهزساختن سینماهابوسایل آسایش وایمنی، دولت به صاحبان سینماها تحت شرایطی کمك میکند. این شرایط‌که شامل کیفیت نمایش وایمنی تماشاگر میشوند تحت نظر کمیسیون عالی تکنیك باید توسط سینمای وام‌گیرنده عملی گردد.

نمایش دوفیلم دریك سئانس بطورکلی در سینماهای فرانسه ممنوع است وتعویض فیلم در طول هفته فقط با اجازه مخصوص میسر است. قیمت بلیط هرفیلم باید به مرکزملی سینما اطلاع داده شود.

بلیطها توسط این مرکز دراختیار سینماها قرار داده میشود واز این طریق با محاسبه بلیطهای فروخته شده، رقم فروش هرفیلم بطور دقیق تعیین میشود.

۳ – **تقسیم درآمد**: کنترل دقیق فروش فیلمها تقسیم پورسانتاژکسانی راکه درامرتهیه وپخش و نمایش سهیم هستند آسان میسازد. فروش فیلمها به طریق زیر تقسیم میگردد:

الف – سهم دولت: ازفروش هرفیلم مقداری سهم دولت است. درفرانسه این سهم نسبت به سایر کشورها رقم سنگینی‌است. درآلمان بیست درصد ازفروش فیلمها ودرایتالیا نوزده درصد (این رقم به تازگی اضافه شده) به دولت تعلق میگیرد. درآمریکا وانگلستان دولت ابداً سهمی درفروش‌فیلمها ندارد ودرهلند نیز ازسال ۱۹۶۹ سهم دولت بکلی حذف شده است. در فرانسه مدتها است‌که تهیه‌کنندگان وصاحبان سینماها دراین‌مورد با دولت درگیری دارند زیرا مجموع سهم دولت ازفروش فیلم سی‌وپنج درصد میشود.

ب – سهم صنعت سینما: سهم تهیه‌کننده، پخش‌کننده وصاحب سینما شصت‌وپنج درصداست که دراین میان سهم تهیه‌کننده‌کمتر ازیك سوم کل فروش میشود. این رقم خود نیز مشمول مالیات جداگانه است. باتوجه به ریسکی که تهیه‌کننده درسرمایه‌گذاری روی فیلم میکند، باین نتیجه میرسیم‌که دراین میان تهیه‌کننده قربانی درجه یك است.

درسال ۱۹۶۳ سهم تهیه‌کننده از ۴۲۵ میلیون فرانك فروش‌کل فیلمها ۷۴ میلیون شد که فقط ۱۷/۵ درصدکل درآمدراتشکیل‌میداد.

ترجمه ازکتاب «سینما وتکنیك‌آن»
نوشته «میشل وین»

فستیوالهای فیلم کودکان

روزهای چهارده وپانزده نوامبر ۱۹۷۴ درپاریس کنفرانس بین‌المللی فستیوالهای فیلم کودکان برگزار خواهد شد. فستیوالهای فیلم کودکان عبارتند از: آدلائید، دهلی، گیژون، لابوربول، لوس‌آنجلس، مسکو، پاناما وتهران. کنفرانس بین‌المللی فستیوالهای فیلم کودکان توسط مرکز بین‌المللی فیلم برای کودکان و نوجوانان وابسته به‌یونسکو برگزار میگردد.

شکایت

«کلود استاویسکی» پسر «آلکساندر استاویسکی» که ماجرای زندگی‌اش سوژه فیلم اخیر **«آلن رنه»** قرارگرفته، شکایتی به‌دادگاه تقدیم داشته و طی آن کارگردان را متهم به هتك حیثیت از پدرش کرده است. دادگاه پس از بررسی موضوع شکایت را وارد ندانسته و فیلم **«استاویسکی»** را یك بازسازی بی‌طرفانه از زندگی این شخص تشخیص داد. **«کلود استاویسکی»** که از طریق شکایت نتیجه‌ای نگرفته است اقدام به اعتصاب غذا کرده و اعلام داشته است تا زمانی که از پدرش اعاده حیثیت نشده باعتصاب غذا ادامه خواهد داد.

(ظاهراً‌کلود استاویسکی ازادامه اعتصاب غذا منصرف شده چون در حال حاضر زنده است!)

...های سال ۱۹۷۴ سینمائی جهان را تقدیم میکند

لطیفترین و پراحساس‌ترین فیلمی که امسال لحس تمام جوانان جهان دابرانگیخته است .

ماریا، عشق من

Una Vita , un Amore

اقتباس از اثر معروف جورج‌ابساک بنام «ماریا»



باشرکت:

تارین‌پاور (دختر تیرون پاور هنرمند فقید سینما)

فرناندو آلنده - خوزه سوارز

کارگردان : تی. داوین

شاهکاری که فروش آثار بزرگی چون «پاپیون» و «مش» را درآمریکا تحت‌الشعاع خود قرار داده است .

دنیای مسخره جاسوسان

با شرکت :

الیوت‌گولد - دونالد ساترلند - زوزو



کارگردان : ایروین کرشنر

آلکس‌فیلم : تهران - خیابان کورش کبیر - کوچه گوهر - شماره ۳ - تلفن ۷۵۰۰۲۰ - ۷۵۱۹۷۵

آلکس فیلم « ه . سرکیسیان » گلچینی از شاهکار



برشکوه‌ترین رویداد جنگ دوم جهانی از مبارزه برعلیه قوای نازی-
فیلمی‌که بیش‌از سه هزار سیاهی‌لشگر در آن‌شرکت داشته‌اند.

پنجمین حمله

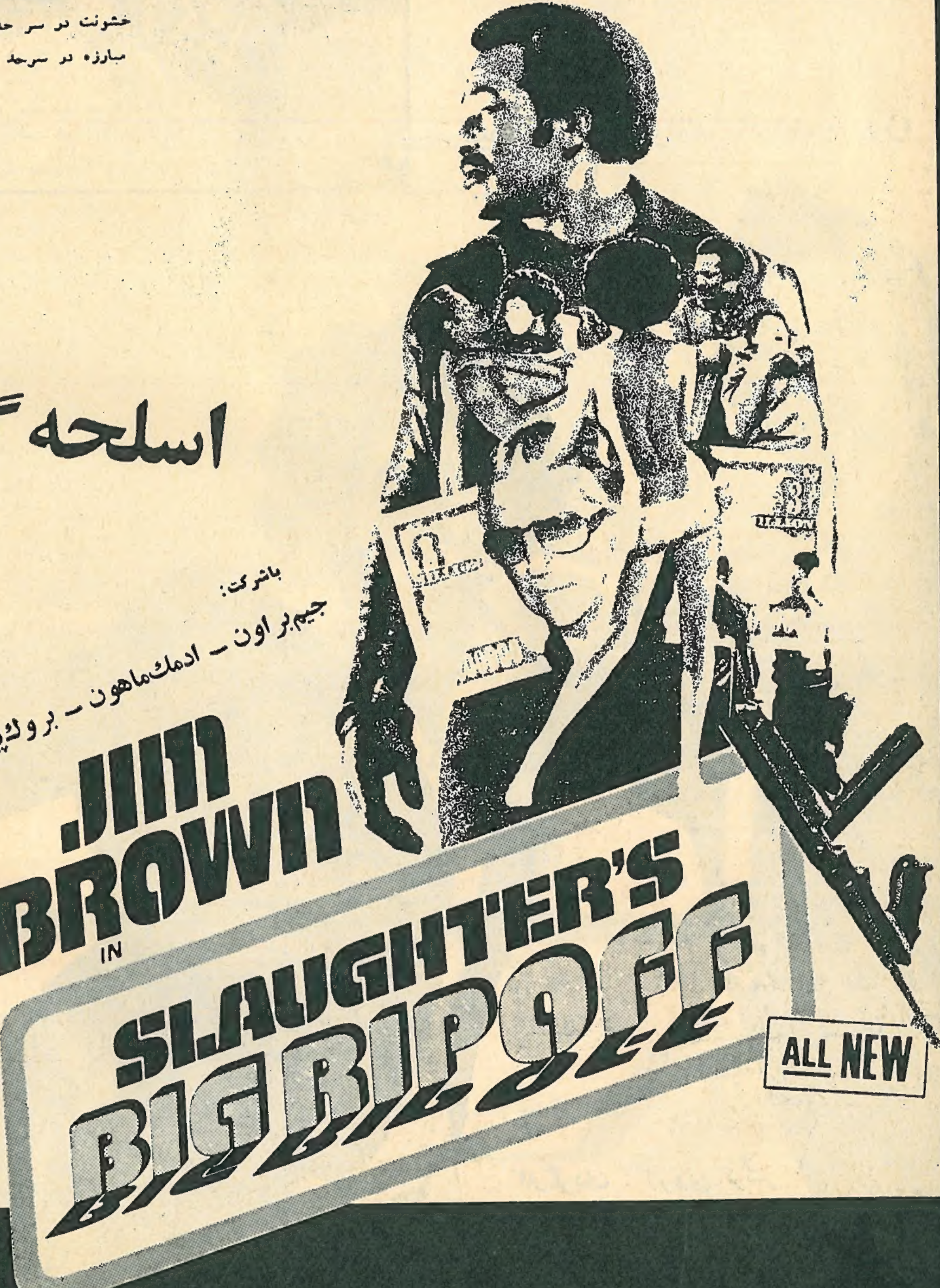
با شرکت : ریچارد برتن - ایرنه پاپاس

موزیك : تئودوراکیس
کارگردان : استیپ دلیك

خشونت در سر حدکمال - سکس درسر حد کمال
مبارزه در سرحد کمال وهیجان در سرحدکمال

اسلحه گرم

باشرکت:
جیم‌براون - ادمك‌ماهون - بروك‌پیتر



کارگردان گوردن داگلاس

...ل سال ۱۹۷۴ سینمائی جهان را تقدیم میکند



«پیتر کالینسون» کارگردان نامی جهان که برای ساختن فیلم «ده بومی کوچك»
با یران آمده بود، اینك شاهکار معروف دیگری ساخته» است

شکار

باشرکت:

ویلیام هولدن ـ پیتر فوندا ـ جان فیلیپ لا



اسکالاواگ

اومتولد شده بود تادرمیان حادثه وهیجان بمیرد

کارگردان : کرك دوگلاس   کرك داگلاس- مارك لستر- نویل بر اند

آلکس فیلم : تهران - خیابان کورش کبیر - کوچه گوهر - شماره ۳- تلفن ۷۵۰۰۲۰ - ۷۵۱۹۷۵


بازیگران: ز. بنیادی. زهرا یزدانی. حبیب الله سفریان
مدیر فیلمبرداری: هوشنگ بهارلو
تولید: تعاونی سینماگران پیشرو و تلفیلم
نویسنده و کارگردان
طبیعت بیجان
سهراب شهید ثالث